

1ª Jornada

PhDay Complutense

Bellas Artes

Publicación 2017/2018

PhDay^{1ª Jornada} **Complutense**
Bellas Artes

Publicación 2017/2018

1ª JORNADA PHDAY COMPLUTENSE BELLAS ARTES

COMITÉ ORGANIZADOR

Sigrid Judith Ferrer Mendoza
Soraya Triana Hernández
Jesús Crespo Panadero
Antonio Ferreira Martín
Roberto Daniel Rivera Rivera

JURADO

Dra. Isabel García Fernández
Dra. Beatriz Fernández
Dra. Margarita San Andrés
Dr. Luis Mayo (por la tarde)
Dr. Ángel Llorente (por la mañana)

EDICIÓN

Sigrid Judith Ferrer Mendoza
Soraya Triana Hernández
Jesús Crespo Panadero
Antonio Ferreira Martín
Roberto Daniel Rivera Rivera

COORDINACIÓN

Dra. Isabel García Fernández
Vicedecana de Investigación y Doctorado

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Soraya Triana Hernández (Portada)
Jesús Crespo Panadero

ORGANIZA

Escuela de Doctorado.
Facultad de Bellas Artes. Vicedecanato de Investigación y Doctorado.
Universidad Complutense de Madrid.

© De esta edición, Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2017.
© De los textos, sus autores.
© De las imágenes fotográficas y reproducciones
de obras, sus autores.

D.L.: M-21011-2018

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
MARCO ANSÓN	7 *
MIGUEL GONZÁLEZ DÍAZ	13 **
SALIM MALLA GUTIÉRREZ	19 **
SUSANA ARENILLAS JUANAS	27
CLAUDIA AZCONA GÓMEZ	35
SARA BRANCATO	42
BLANCA DOMÍNGUEZ MARTÍNEZ	48
NURIA FUENTES GONZÁLEZ	55
ANTONIO LABELLA MARTÍNEZ	62
ADELAIDA LARRAÍN VERGARA	68
JAVIER MATEO HIDALGO	77
PABLO PELLUZ	83
MIGUEL ÁNGEL REGO ROBLES	89
ELENA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ DE CANALES	96
SILVIA SILES MORIANA	102
MARI NIEVES VERGARA VÁZQUEZ	110

* PRIMER PREMIO PHDAY 2017/18

** ACCÉSIT PHDAY 2017/18

PRESENTACIÓN PHDAY

Esta publicación está constituida por los artículos surgidos de la 1ª Jornada de Presentaciones PhDay Complutense que tuvieron lugar en la Sala Multiusos de la Facultad de Bellas Artes el 11 de diciembre de 2017. La iniciativa surgió de la Escuela de Doctorado de la Universidad Complutense (EDUCM), dependiente del Vicerrectorado de Política Científica, Investigación y Doctorado, en colaboración con el Vicerrectorado de Estudiantes, teniendo una gran acogida en numerosas facultades de la UCM.

Las comunicaciones que se realizaron durante la jornada de Bellas Artes, divididas en formatos de presentación oral y póster, dan cuenta de la diversidad de campos de estudio que alberga la investigación artística en la actualidad. Los artículos de este volumen plantean un completo panorama de las disciplinas integradas en la facultad: diseño, bellas artes, conservación y restauración, audiovisuales, teoría e historia del arte, sociología o nuevos medios tecnológicos. Todo ello estuvo coordinado por un comité organizador compuesto por estudiantes de doctorado del propio programa de la Facultad de Bellas Artes y cada presentación recibió la opinión de un jurado constituido por reconocidos profesores del centro y un profesor externo experto en investigación. El buen ambiente y la considerable asistencia de público al acto reflejan el interés que suscita la investigación artística y lo pertinente y necesario de su estudio en la sociedad actual.

Comité Organizador 1ª Jornada PhDay Complutense 2017/18

PALEOARTE: ARTE APLICADO A LA RECONSTRUCCIÓN DE ANIMALES EXTINTOS

MARCO ANSÓN_PRIMER PREMIO PHIDAY 2017/18

El paleoarte tiene una larga historia y ha contribuido a que la paleontología sea una de las ciencias más populares. El término paleoarte se emplea ampliamente en contextos académicos o populares para referirse a diferentes representaciones artísticas de la vida del pasado. Es por ello importante el conocer su amplia historia y el marco teórico y social en el que se ha desarrollado de cara a poder definirlo y contextualizarlo. Así mismo, el paleoarte es la única forma que poseemos de visualizar las formas de vida del pasado tal cual las conocemos y es por ello que para su producción se debe seguir una rigurosa metodología.

Paleoarte; Paleontología; Reconstrucción.

INTRODUCCIÓN

La paleontología es la más popular de todas las ciencias, generando una atracción social difícil de alcanzar por otras áreas del conocimiento (Sampson, 2012). Es imposible negar su impacto social y económico en la cultura popular, habiendo generado una iconografía derivada que mueve millones y de la cual es imposible huir en la cultura occidental (Ansón, 2016). Esto se debe en gran parte al apoyo que la paleontología ha tenido del arte durante su historia como ciencia (Witton *et al.*, 2014; Ansón *et al.*, 2015). Los términos paleoarte y paleoartista tienen su origen a finales de la década de los 80s de la mano de Mark Hallet (1987) quien acuñó “paleoarte” como un término pegadizo para referirse a su propio trabajo. A partir de ese momento el término paleoarte comenzó a emplearse ampliamente tanto en el mundo académico como de manera popular para referirse a cualquier representación de un organismo extinto o de un ambiente prehistórico. Si bien, no hubo un consenso sobre la teoría y concepto creativo del paleoarte en sí. Es por ello que se hizo necesaria una revisión de la historia de este movimiento y de la metodología empleada para entender su trasfondo y poder definirlo. Una vez comprendido el paleoarte, pudo ponerse en práctica su metodología para ser empleada en la reconstrucción de diferentes vertebrados fósiles.

HISTORIA Y TEORÍA

Los inicios del arte paleontológico se remontan hasta los propios orígenes de la paleontología de vertebrados. El padre de la anatomía comparada, el barón George Cuvier, cerca de 1820 realizó el primer intento de reconstrucción de un vertebrado extinto. Sin embargo a la hora de publicar su obra, decidió suprimir su ilustración por miedo a ser demasiado transgresor al realizar algo que no había hecho alguien antes y ser criticado por ello. Finalmente decidió que su ayudante, Laurillard, realizara unas ilustraciones basadas en sus dibujos originales, las cuales se hicieron muy populares en la época (Rudwick, 1992).

No sería hasta 1830 que se realizase la primera obra de arte representando un mundo pretérito poblado por sus habitantes prehistóricos. En este año, el geólogo Henry De la Beche realiza en acuarela la primera reconstrucción de un paleoambiente inspirado por los hallazgos del Jurásico de Dorset. La obra se volvió enormemente popular siendo copiada y reproducida en multitud de medios. A partir de ese momento, los editores y paleontólogos buscaron a los artistas referentes del momento para encargarles la producción de obras de temática paleontológica. La gran popularidad del paleoarte llegaría con la Gran Exposición Universal de 1854 en la que se exhibieron 35 esculturas a tamaño natural reconstruyendo la apariencia de vertebrados extintos, todas ellas obra de Benjamin Waterhouse Hawkins. Esta primera etapa del paleoarte (1830-1894), como ocurre a lo largo de toda su historia, estaría marcada por las limitaciones del conocimiento científico de la época. No obstante, las limitaciones de los artistas se verían acrecentadas por una falta de conocimiento e interpretación de la historia natural. Así se observan ciertas tendencias, como un afán de representar todos los organismos fósiles posibles en una misma reconstrucción ambiental.

El paleoarte sufriría un cambio drástico con la entrada en escena del artista Charles R. Knight. Knight fue el primer artista en emplear conocimientos de anatomía comparada e historia natural a la hora de reconstruir la apariencia en vida de los animales extintos. En 1894, Knight recibe el encargo de realizar su primera reconstrucción para el American Museum of Natural History, dando lugar a una reconstrucción de *Entelodon*. La metodología que empleó Knight tiene la misma base que a día de hoy emplean los paleoartistas: Knight estudiaba los huesos del animal extinguido y los comparaba con especies actuales similares hasta conocer la ubicación de las principales masas musculares (Antón, 2007). Este estudio le permitía ir reconstruyendo el volumen del animal de dentro hacia fuera y finalizar la reconstrucción en un contexto naturalista, alejándolo de las reconstrucciones previas más fantasiosas. Puede decirse que a

partir de la entrada en escena de Knight y el desarrollo de su metodología creativa, el paleoarte se profesionalizó, dando lugar a una serie de décadas lideradas por los artistas más sobresalientes del momento, como Rudolph Zallinger y Zdeněk Burian, autores de algunas de las más memorables y recordadas obras de paleoarte que marcaron una época en la comprensión de la vida del pasado y su comunicación al gran público. Esta etapa de la historia del paleoarte marcada por la entrada de C. R. Knight ha sido definida como “paleoarte moderno” por parte de Antón (2007).

Al final de la década de los 1960s la paleontología de vertebrados sufre un proceso revolucionario conocido como “Dinosaur Renaissance”. Los dinosaurios previamente considerados animales lentos y torpes condenados a la extinción comienzan a ser considerados más cercanos a las aves, animales activos de sangre caliente y con comportamientos complejos. Obviamente esta revolución paleontológica se retroalimentó en el paleoarte, con unos nuevos paleoartistas representando a los dinosaurios como nunca antes se habían visto. Este fenómeno coincide con un cambio estético y material en la producción de paleoarte. Los paleoartistas adoptan nuevos materiales de tendencia editorial contemporánea y los animales representados son más activos, esbeltos y con una anatomía más definida. Se ha considerado llamar a esta nueva etapa “paleoarte contemporáneo”. A finales del siglo XX y en el siglo XXI los paleoartistas más relevantes se han convertido en investigadores y han ampliado y desarrollado su metodología para la reconstrucción de organismos extintos (Hallet, 1987; Paul, 1987; Antón & Sánchez, 2004).

Investigadores previos en iconografía paleontológica habían acuñado el término paleoimaginaria para definir toda la gestalt de obras y productos derivados con iconografía paleontológica. Así mismo, también concluyeron que hay innumerables formas de paleoimaginaria no calificables como paleoarte (Debus & Debus, 2002).

En conclusión de esta revisión histórica la cual denota que el fin perseguido por los paleoartistas ha sido siempre la búsqueda de representar lo más fielmente posible los organismos extintos en un intento de traerlos a la vida mediante el arte y considerando la opinión de la comunidad paleontológica al respecto del mismo, el paleoarte se define como aquella manifestación artística original que pretende representar la apariencia en vida de organismos extintos acorde al conocimiento científico en el momento de generarse la obra (Ansón *et al.*, 2015).

METODOLOGÍA Y PRODUCCIÓN DE PALEOARTE

La metodología empleada para producir paleoarte es una combinación tanto de arte como de ciencia, dando lugar a complejas obras de arte como resultado. Se trata de un trabajo de dentro hacia afuera en el que sucesivamente se va reconstruyendo cada capa del animal en diferentes pasos (Antón & Sánchez, 2004).

El punto de partida de toda reconstrucción son los fósiles, ya que son la evidencia con la que cuentan artistas y científicos sobre el organismo con el cual se va a trabajar. El primer paso para devolver la apariencia en vida a un vertebrado extinto es el reconstruir sus restos óseos y ensamblar los huesos en una posición a como estarían en vida (Figura 1.a). Generalmente, únicamente en casos excepcionales se encuentran individuos completos y articulados por lo que el artista deberá comparar proporciones entre individuos y emplear la anatomía comparada con parientes cercanos en el caso de necesitar reconstruir elementos anatómicos desconocidos.

Una vez reconstruido y articulado el esqueleto en una correcta posición en vida, se procede a buscar los lugares de inserción de los músculos en el hueso y se va reconstruyendo capa sobre capa desde los músculos profundos a los más superficiales, generando así la mayoría de volumen y la morfología del animal (Figura 1.b). En el caso de la reconstrucción de estos atributos no preservados se han desarrollado metodologías las cuales emplean la comparación filogenética entre taxones con el fin de considerar la presencia o ausencia de caracteres (Witmer, 1995).

El paso final es la reconstrucción de los caracteres externos y de la apariencia en vida del organismo (Figura 1.c). Este es el paso más especulativo de la reconstrucción por lo que cada elección en la repre-

sentación debe contar con una sólida base científica. Es extremadamente escasa la situación en la que un fósil de vertebrado presente anatomía externa, como por ejemplo evidencia de piel y plumas en algunos dinosaurios. De nuevo en esta etapa de la reconstrucción se consideran las relaciones filogenéticas del animal extinto en relación con animales actuales emparentados. En el caso del desarrollo de esta tesis, se han ampliado los grupos a considerar más allá del grupo hermano y el grupo de control, empleando todos los taxones emparentados en un clado concreto. Adicionalmente se consideran cuestiones ecológicas y ambientales que puedan contradecir los resultados indicados por la aproximación filogenética, en cuyo caso hay que buscar otra solución cabal a la hora de terminar la reconstrucción.

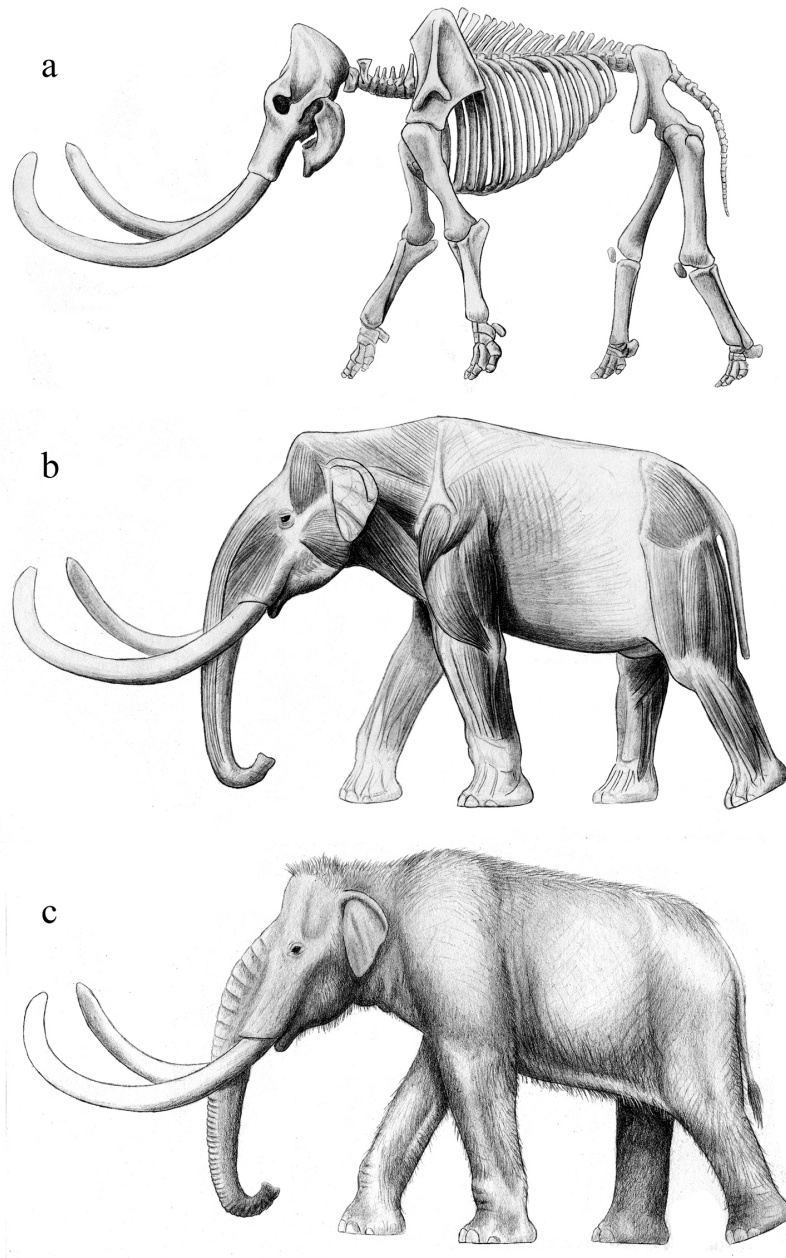


Figura 1. Reconstrucción secuencial del ejemplar 50823 de *Mammuthis columbi*. A) Reconstrucción esquelética. B) Reconstrucción miológica. C) Reconstrucción de la apariencia en vida.

El resultado final sería la reconstrucción de la apariencia en vida del organismo acorde al conocimiento científico de la época. Es esta rigurosidad en la representación un compromiso que tiene el artista con el espectador. El artista al crear estas reconstrucciones lo que está haciendo es plantear hipótesis visuales de estricta contemporaneidad sobre cómo eran y como era la vida de las criaturas del pasado. El ser humano es una especie orientada visualmente, y es por ello que necesita poder visualizar los conceptos que tiene en su mente. La única forma de poder acercarse a cómo eran aquellas criaturas extintas más allá de sus huesos fósiles, es mediante el paleoarte.

BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN, M. 2016. "La importancia del paleoarte en la comunicación de la paleontología". en Sahagún, M. G., Sierra, N. N., & Pérez, C. V. *Al margen: Reflexiones en torno a la imagen*. Madrid: 66-73.
- ANSÓN, M., HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M. & SAURA RAMOS, P.A. 2015. "Paleoart: term and conditions (a survey among paleontologists)". en: L. Domingo, M.S. Domingo, O. Fesharaki, B.A. García Yelo, A.R. Gómez Cano, V. Hernández-Ballarín, D. Hontecillas, J.L. Cantalapiedra, P. López Guerrero, A. Oliver, J.S. Pelegrín, M. Pérez de los Ríos, M. Ríos, O. Sanisidro & A. Valenciano (eds.) *Current Trends in Paleontology and Evolution XIII Encuentro de Jóvenes Investigadores en Paleontología*, Madrid: 28-34.
- ANTÓN, M. 2007. *El secreto de los fósiles*. Editorial Aguilar, 360 pp.
- ANTÓN, M. & Sánchez, I.M. 2004. Art and science: the methodology and relevance of the reconstruction of fossil vertebrates. en *Miscelanea en homenaje a Emiliano Aguirre, Paleontología*. (Baquedano Pérez, E. & Rubio Jara, S. eds). Alcalá de Henares, Madrid: Museo Arqueológico Regional, 2. 74-94.
- DEBUS A A and DEBUS D E (2002) *Paleoimaginery The Evolution of Dinosaurs in Art*. North Carolina: Mc Farland & Company, Inc., Publishers , Jefferson, 293 pp.
- HALLETT, M. 1987. The scientific approach of the art of bringing dinosaurs back to life, en Czerkas S. J. & Olson E. C. (eds.) *Dinosaurs Past and Present 1*. Seattle: Natural Museum of Los Angeles Count in association with University of Washington Press, 97-113.
- PAUL, G. S. 1987. The science and art of restoring the life appearance of dinosaurs and their relatives: a rigorous how-to guide. en Czerkas, S. J. & Olson, E.C. (eds.) *Dinosaurs past and present*, Seattle: Natural Museum of Los Angeles Count in association with University of Washington Press, 2, 4- 49.
- RUDWICK, J. S. M. 1992. *Scenes from Deep Time: Early Pictorial Representations of the Prehistoric World*. Chicago: The University of Chicago Press, 294 pp.
- SAMPSON, D. 2012. Introduction. En: S. WHITE (ed.) *Dinosaur Art*. Londres: Titan Books, 7
- WITMER, L.M. 1995. *The extant phylogenetic bracket and the importance of reconstructing soft tissues in fossils. Functional Morphology in Vertebrate Paleontology*. Thomason, J. (ed). Cambridge: Cambridge University Press, 19-33
- WITTON, M. P., NAISH, D., & CONWAY, J. 2014. State of the Palaeoart. *Palaeontologia Electronica*, 17, 3, 5E

CURRÍCULUM VITAE

Marco Ansón.

Licenciado en Bellas Artes en 2012 por la UCM, Master en Paleontología por la UAB y la UB.

Actualmente realizando estudios de doctorado en Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de la UCM.

Miembro del grupo de investigación PMMV y miembro del Proyecto Somosaguas de Paleontología.

Especializado en la reconstrucción de la apariencia en vida de vertebrados extintos.

Contacto: paleomarco@yahoo.es

MÉTODO QUINÉTICO-CORPORAL APLICADO AL DISEÑO DE PRENDAS INTERACTIVAS

MIGUEL GONZÁLEZ DÍAZ [ACCÉSIT PHDAY 2017/18](#)

La presente investigación, “Método Quinético-Corporal aplicado al diseño de prendas interactivas”, pretende replantear el proceso de diseño de prendas en relación al movimiento del cuerpo y la integración de la tecnología. Así, pone en práctica un proceso de diseño basado en la experiencia corporal del diseñador. A partir de la investigación y del desarrollo del Método Quinético-Corporal tratamos de impulsar nuevas potencialidades del vestuario y la tecnología dentro de la danza, además de hallar nuevas herramientas dentro del proceso de diseño.

Diseño; Danza; Tecnología; Metodología de diseño; Prendas interactivas.

INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de una disciplina artística, siempre tendemos a focalizar en la esencia que emana de esa expresión. En el caso de la danza, por ejemplo, nos detenemos y centramos substancialmente en el cuerpo y el movimiento de una manera directa. Esta tendencia es lógica y coherente, ya que la materia prima de la danza se encuentra en esos dos motores. Sin embargo, haciendo una reflexión en torno al campo de la danza, percibimos que en el acto de la creación del movimiento pueden intervenir otros factores que proporcionan diferentes resultados. Es esta apreciación la que inició e hizo surgir diferentes reflexiones sobre este campo, y que desembocaron en la presente tesis.

Por una parte, haciendo retrospectiva histórica dentro de la danza, observamos como en la mayoría de coreografías el papel del vestuario recibe, y ha recibido, un tratamiento mayoritariamente estético y ornamental. No obstante, debemos recalcar que la evolución de la danza a lo largo del tiempo ha estado de alguna manera muy ligada al vestuario. Así, cuando Isadora Duncan decide emplear túnicas en sus coreografías, liberándose del traje propio de la danza clásica, se producen nuevas posibilidades de generar nuevos movimientos. De hecho, cuando Duncan se aleja de los zapatos de punta, del tutú y el corsé tradicional, en busca de la libertad del movimiento, le permite bailar desde el torso, hecho que representará para la bailarina una condición elemental de movimiento y por lo tanto de su danza. (Duncan, 2016). Cabe destacar, además, que a diferencia del ballet que centra toda su atención en las extremidades, en la danza moderna los movimientos nacen del plexo solar y se extiende al resto del cuerpo.

Por lo tanto, observamos que al liberar a las bailarinas de la indumentaria que las constreñía se produjo un cambio de vital importancia en el desarrollo de la danza. Este hecho se produce en el momento en que alguien como Isadora Duncan empieza a pensar desde su propio cuerpo. Es por este motivo que esta primera reflexión nos conducía a pensar que la creación de indumentaria con un método de diseño que parte desde el cuerpo y su propio movimiento, puede llegar a generar otros nuevos, generar otros lenguajes o incluso concebir una nueva forma de coreografiar desde la propia vestimenta. De alguna forma, lo entendemos como realizar una reflexión en torno a la jerarquía de los elementos escénicos que intervienen en la creación y el punto de vista desde el que se diseña, planteando la posibilidad de construir el vestuario al mismo tiempo que nace el movimiento.

Por otra parte, otra de las reflexiones que aparecían previamente a la concepción de la tesis ahondaba en la visión de muchos de los diseñadores de vestuario que restan importancia al cuerpo y su lógica mecánica de movimiento. Partimos de la idea de que la experiencia corporal del diseñador y el trabajo con el bailarín ayudarían a entender de qué manera funciona una prenda focalizándonos en su actividad. Sin embargo, observamos que lo que por naturaleza debería estar diseñado concibiendo el movimiento, se acaba transformando en una silueta estática, como si se tratara de una escultura. Probablemente, el trabajo con bailarines puede enseñar y beneficiar al diseñador en cuanto al funcionamiento de un cuerpo en movimiento y mejorar su manera de crear indumentaria, ya que insistimos que el cuerpo no es estático por naturaleza y que la experiencia kinética puede ser un factor determinante para el diseño.

Así, a partir de este punto entendemos que se trata de trabajar la coherencia en la que la prenda se genera para un cuerpo en movimiento. Para ello se han de explorar nuevas vías de creación, así como también el desarrollo de una mayor lógica corporal dentro de las prendas. En esta línea, resultan muy interesantes las apreciaciones de la diseñadora Dominica Lena quien resalta la importancia del cuerpo en el diseño destacando que “el molde de la moda es el cuerpo humano” (Lena, 2009: 44). Para la diseñadora la finalidad de la moda es diseñar para el cuerpo humano, por lo tanto siempre se necesita al cuerpo y todo el conocimiento sobre éste que se pueda aportar dentro del proceso de diseño. De esta manera, debe estar siempre presente el estudio sobre su forma, sus movimientos, proporciones, hábitos y demás aspectos que guardan relación con el cuerpo.

La tercera y última de las grandes reflexiones surgidas giraba en torno al papel de la tecnología. Más que concebirla como una barrera en forma de pantalla móvil, consideramos que la tecnología puede integrarse como elemento potenciador de relaciones. La incorporación de ésta dentro de la prenda en vinculación con el movimiento, puede fomentarlo a partir de la visualización de este movimiento. Del mismo modo, esta integración puede aportar nuevos lenguajes que generen grandes posibilidades en el ámbito de las artes escénicas.

ANTECEDENTES: THE WEAREABLE FASHION ORCHESTRA

A raíz de las tres reflexiones anteriores que apuntábamos más arriba, tomamos como referencia el proyecto *The Wearable Fashion Orchestra* (TWFO) un proyecto que aunaba la moda, la danza y el diseño donde se cuestionaron alguno de los aspectos mencionados. En él, las prendas se creaban a partir de una coreografía previa, utilizando el movimiento como fuente de inspiración para diseñar. La forma del producto resultante vino dada por cada uno de esos movimientos, que surgieron al utilizar el cuerpo como una herramienta creativa de diseño (Castán, Gonzalez y Rubio, 2015).

Por consiguiente, se obtenía como resultado una colección de cuatro prendas en las que además la tecnología aportaba la posibilidad de generar sonido. De esta manera, cada prenda en cuerpo del bailarín se convertía en un instrumento que en su conjunto con el resto de prendas y bailarines se conseguía una orquesta textil. Así, se lograban integrar todos los elementos entendiendo la interacción como un todo, como el resultado de una combinación de varias partes que están conectadas entre ellas. Este enfoque dio lugar a una experimentación enmarcada dentro de la intersección entre moda, danza y tecnología, obteniendo así herramientas nuevas para el diseño.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Fruto de las reflexiones iniciales que hemos expuesto y de la participación activa en el proyecto de la TWFO fueron apareciendo y planteándose preguntas que condujeron a la formulación de la hipótesis de la presente tesis:

Si establecemos un método de diseño interdisciplinar que utilice el cuerpo como herramienta creativa dará como resultado sinergias muy positivas para los profesionales del cuerpo y los diseñadores.

La hipótesis formulada en esta tesis pretende abordar diferentes propósitos. En concreto, parte de dos grandes objetivos, de los cuales cada uno de ellos conduce a otros objetivos, que constituyen el eje vertebral de la investigación. De esta manera, planteamos una investigación de tipo teórico-práctica que nos permita extraer resultados por tal de confirmar o refutar nuestra hipótesis principal.

En primer lugar, uno de los grandes objetivos planteados consiste restablecer el proceso de diseño de prendas en relación al movimiento del cuerpo y la integración de la tecnología. Dentro de este primer gran objetivo se desembocan otros objetivos en relación.

Por una parte, trataremos de ahondar en torno al rol del usuario dentro del proceso, es decir, analizaremos de qué manera repercute la inserción del usuario dentro de las distintas fases del proceso de diseño y en qué grado es necesaria su aportación. Otro de los objetivos que surgen de este primero es el de valorar la experiencia corporal y la empatía con el usuario como herramientas a la hora de diseñar. Explorando la posibilidad de insertar el movimiento en el proceso para que el diseñador pueda conocer desde un foco distinto la actividad a la que está destinada su producto. Por otro lado, buscamos analizar cómo se lleva a cabo la integración de la tecnología en el diseño considerando también otros aspectos como la funcionalidad, la interacción y sin olvidarnos de cuestionar el componente estético. De esta manera, probaremos de qué manera la tecnología, la prenda y el usuario se integran durante el proceso de diseño y analizaremos qué factores surgen al incorporar la experiencia corporal y el movimiento como nuevas herramientas.

El segundo gran objetivo que pretendemos abordar es el de hallar un modo de diseñar que permita extraer más rendimiento al vestuario dentro de la danza. Con ello, tendremos en consideración cómo potenciar la unión e integración de la prenda y cuerpo del bailarín. Además, otro de los propósitos marcados es el de integrar el vestuario desde el inicio del proceso coreográfico, invirtiendo así el orden de creación habitual. Otros dos objetivos que se desgranar dentro de este segundo gran objetivo tienen relación con la tecnología. El primero se basa en dotar a la tecnología como principio conector con el público, estableciendo una relación más estrecha entre bailarín y espectador. Por otro lado, el segundo objetivo trata de evidenciar de qué manera la tecnología aporta nuevas posibilidades a la danza.

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Para abordar la presente tesis la articularemos en dos grandes bloques. El primero, más teórico, desgana sus conceptos clave ayudándose de una revisión de fuentes especializadas. El segundo, más empírico, se basa en un trabajo de campo donde se pondrán en práctica algunas de las hipótesis para ser analizadas. A lo largo de la primera parte de esta investigación, relativa al marco teórico, tomamos una serie de fuentes en torno a los ámbitos del diseño, la danza y la tecnología. Así, construiremos un discurso que analice sus confluencias y ponga de manifiesto el lugar que tiene el cuerpo dentro de ellas. Para conseguirlo nos apoyaremos en artículos científicos, bibliografía especializada, registros audiovisuales, proyectos anteriores, etc. La segunda parte, que responde al marco metodológico, se desarrolla mediante tres distintos estudios empíricos enfocados en base a las hipótesis formuladas. En ella, aplicaremos las herramientas propias de la observación participativa, registrando todos los datos en un diario de campo con vídeos, fotografías, anotaciones, entre otros. Además, completaremos esta información con entrevistas a las personas implicadas en esta praxis, para posteriormente analizar y comparar los resultados.

Previo al trabajo de campo, se determinarán y estructurarán las tres diferentes actividades en base a las hipótesis de partida, con una descripción del material necesario, tiempo estimado y perfiles implicados en cada una. De esta manera, definiremos todo aquello que será materia de estudio. El objetivo es focalizar estas cuestiones sobre el diseño de indumentaria, la danza y la tecnología de forma ordenada y coherente para poder hacer una mayor extracción de datos y en consecuencia un análisis más completo de ellos. Finalmente, la última fase consistirá en el análisis de los datos extraídos en el trabajo de campo así como la materialización de una propuesta de wearable que recoja la confluencia de las disciplinas estudiadas.

PROSPECTIVA

A la hora de hacer prospectiva, nos sirve como ejemplo fijarnos en el proceso del proyecto *TWFO* que ha desembocado con una propuesta performática y de naturaleza más artística. No obstante, no es la única vía posible para este método ni para las prendas resultantes. En el caso concreto de este proyecto existen múltiples posibilidades y vías de evolución todavía por explorar. De hecho, podríamos considerar que la fase actual se trata solamente de una fase embrionaria en la que se están testando las posibilidades del cuerpo como herramienta de diseño.

Cabe destacar, que la prioridad del proyecto era establecer un buen método de diseño que nos permitiera crear prendas basadas en el movimiento. Una vez superado este conocimiento y analizados y valorado sus resultados podemos extrapolarlos y aplicarlos incluso a otros ámbitos como los del deporte o la medicina. Esto se explica ya que vislumbramos por ejemplo que el proyecto de la orquesta, que incorporaba una tecnología compuesta por un sensor de elasticidad con una respuesta sonora, y que gracias al método empleado podría ser aplicado en otros terrenos tan solo variando el contexto y el movimiento concreto. Por lo tanto, dependiendo el ámbito de interés del proyecto puede desembocar en unas u otras posibilidades. Este paso consistiría en trasladar el método kinético-corporal a otros usuarios con necesidades distintas y apoyarnos de nuevos profesionales del cuerpo, del mismo modo que se está haciendo con los bailarines. Así, podríamos abordar otro tipo de ámbitos y aportar soluciones a la sociedad que, en definitiva, es una de las finalidades más importantes del diseño.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Ana (2004), *Historia del ballet y la danza moderna*, Madrid: Alianza editorial.
- CASTÁN, Marina, GONZALEZ, Miguel y RUBIO, Gerard (2015), “Wearable Fashion Orchestra”, en Sarah KETTLEY, *Designing with smart textiles*. Londres: Bloomsbury, 197.
- DIXON, Steve (2007), *Digital Performance, a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Cambridge, MA, EEUU: Leonardo Books.
- DUNCAN, Isadora (2016), *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid: Akal.
- LENA, Dominica (2009), “El cuerpo en la moda”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, Volumen (24), Buenos Aires, Argentina, 43-46.
- SEYMOUR, Sabine (2009), *Fashionable technology: The Intersection of Design, Fashion, Science, and Technology*, Viena: Springer.

CURRÍCULUM VITAE

Miguel González Díaz.

Estudiante de doctorado (UCM), es docente e investigador a tiempo completo en ESDi-Universidad Ramón Llull. Graduado en Diseño y Máster en Comisariado de Arte Digital en (ESDi-URL). Su ámbito de investigación está ligado a métodos de diseño en base al cuerpo en movimiento y a los tejidos inteligentes. Contacto: delta2578@gmail.com

SIMBOLOGÍA DE LAS UNIDADES DE LONGITUD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

SALIM MALLA GUTIÉRREZ _ACCÉSIT PHDAY 2017/18

En esta comunicación se presenta un esbozo de las prácticas artísticas contemporáneas donde las unidades de medida de longitud se han empleado de forma simbólica. Se realiza un recorrido desde principios del siglo XX hasta la actualidad, a través de la selección de algunas obras y artistas que son especialmente significativos para la investigación que nos ocupa, por haber reflexionado de forma crítica en torno al concepto de medida, ocupándose tanto de las unidades antropométricas tradicionales como de las modernas unidades del sistema internacional.

Arte contemporáneo; Medidas de longitud; Investigación artística; Sistema Internacional de Unidades; Antropometría; Instrumento de medida.

INTRODUCCIÓN

Si medir es comparar aquello que queremos conocer con la unidad elegida como patrón, cuando se mide, no solo se da a conocer el objeto de la medida, sino que también se normativiza. Escoger un prototipo y su marco legal, forma parte indisociable de cualquier sistema de organización humano basado en el consenso. Es por ello que el concepto de medida no solo atañe a lo técnico y lo científico, sino que empapa todos los ámbitos en los que es necesario aplicar unas leyes, normas, y modelos por los que regirse. Así se refleja en los tres grupos a los que ha dado lugar el análisis de la obra de más de cincuenta artistas, donde además de una reflexión crítica en torno a la legislación propia del ámbito científico, se ha identificado también aquella que afecta a lo social y lo artístico. El primer grupo comprende todos aquellos intentos humanos de definir los fenómenos de la naturaleza, en el segundo grupo se engloban desde las reglas de civismo hasta las leyes derivadas el ámbito jurídico, y en el tercer grupo las normas artísticas como el canon, o las relacionadas con los diferentes “ismos”. Tan diversos como los cuestionamientos teóricos contenidos en las obras, son los medios y las disciplinas que los artistas emplean para el desarrollo del concepto de medida, encontrándose formalizaciones plásticas como la fotografía, el dibujo, la escultura, la arquitectura, o las acciones. En este texto solo se tratarán los planteamientos artísticos que ponen en cuestión las leyes y normas científicas, como por ejemplo la crítica a la pretendida inmutabilidad, universalidad y objetividad de los sistemas de medida; la influencia de la percepción en la determinación de una unidad de medida; las problemáticas asociadas a los errores y las tolerancias inherentes a cualquier toma de medidas; o la brecha entre las unidades de medida tradicionales y las adoptadas mundialmente.

NI PIES NI CABEZA

Cuando comencé a investigar dentro del marco de la tesis aquellos artistas que se habían hecho las mismas preguntas que yo, formalizando plásticamente sus reflexiones en torno al concepto de medida, me di cuenta de la influencia que sus planteamientos habían tenido en el arte desde comienzos del siglo pasado. Un proceso que no ha dejado de repetirse desde que el ser humano está sobre la faz de la tierra, y que supone un profundo cuestionamiento acerca de temas tan universales y atemporales, como es el conocimiento de uno mismo y de nuestro entorno sensible, siendo las respuestas obtenidas tan variadas como el resultado de permutar, los sujetos y los objetos de las preguntas.

Las primeras unidades de medida que el ser humano utilizó para comprender y definir su entorno surgieron derivadas de su propio cuerpo, necesitaba algo con que comparar lo percibido mediante los sentidos, y escogió para ello el elemento más accesible, sus propios miembros. Así surgieron las unidades antropométricas, siendo algunas de las más conocidas el pie, el palmo, el codo, o la cabeza. En la antigüedad, esta última la utilizaban los escultores para definir la proporción perfecta del cuerpo humano, como reflejó el artista griego Policleto en su libro *El Kanon* -que proviene de la palabra griega regla-, y que determinó en siete cabezas. En la obra sin título de Mel Bochner (hand/face) el artista presenta unas fotografías que realizó durante su estancia en la residencia artística que tuvo lugar en el laboratorio de la compañía Singer a finales de los años sesenta, en las cuales se autorretrata junto a una unidad de medida. Los elementos del cuerpo que elige para ser fotografiados son su cabeza, y su brazo, junto a una medida numérica, clara referencia al canon griego, si tenemos en cuenta que doce pulgadas se corresponden con un pie en el sistema anglosajón. Aquí Bochner parece recordar la equivalencia establecida por Policleto entre cabezas y pies para determinar el canon del cuerpo de un hombre adulto. Además, este artista, al ampliar sus fotografías al tamaño real (haciendo coincidir las doce pulgadas de la imagen con doce pulgadas de una regla), plantea una reflexión sobre la escasa fiabilidad que la imagen fotográfica ofrece en lo referente a la escala.

CODO O PEONADA

El codo es otra de esas medidas tradicionales de longitud de origen antropométrico que se remonta a los griegos, y que fue utilizada por muchas culturas en sus tareas cotidianas. Por lo general era la distancia que mediaba entre el codo y el final de la mano abierta, el llamado codo real. Esta unidad de medida, al igual que el pie, ha llegado hasta nuestros días, pudiendo encontrarse referencias a ella en construcciones tan emblemáticas como el Escorial, que fue proyectado en codos reales. Stanley Brouwn, un artista de Surinam afincado en Holanda desde los años setenta cuya práctica artística se ha desarrollado en el ámbito de las medidas, recuperó hace varios años el codo para construir un edificio en Utrecht. Sin embargo, Brouwn no ha levantado este pequeño edificio de formas cúbicas diseñado por él, utilizando para ello las medidas establecidas por consenso, sino las que viene usando desde los comienzos de su trayectoria artística, unas unidades creadas por él y extraídas de su propio cuerpo: el codo Stanley Brouwn (SB); el pie SB; y el paso SB. Un ejercicio que al igual que en sus trabajos anteriores con el paso y el caminar, nos introduce en las reflexiones sobre la definición del espacio desde el antropocentrismo, posicionándose Brouwn en su extremo, el egocentrismo.

El paso ha sido una unidad con especial relevancia desde los Romanos (Ros, 2004, p.47), que fueron quienes le dieron este nombre, al entender que al igual que ellos extendían las uvas al sol para que se hiciesen pasas, también se extendía el cuerpo para dar un paso. El espacio recorrido al andar, contado en pasos, fue utilizado por Mel Bochner en algunas de las obras de sus inicios, dando lugar a varios libros donde eran registrados los datos. Pero dar un paseo introduce otra variable: el tiempo que una persona emplea en realizar el recorrido, es por ello que algunas unidades de medida de superficie de la agricultura tradicional como la Peonada, establecen un límite temporal: la jornada de trabajo de un peón, a partir de la cual -en función del tipo de cultivo- se deriva el área abarcada por este. *Peonada* (Figura 1) es también el título de una intervención que realicé para la XIV edición del festival *Arte en la Tierra*, que tuvo lugar en Santa Lucía de Ocón (La Rioja), durante la primera semana de agosto de 2016.

Consistió en roturar la leyenda “Peonada = m²” sobre un campo de trigo en barbecho, igualando en superficie dos unidades de medida muy diferentes; una conformada por los ritmos humanos y los espacios



Figura 1. Peonada, 2016. Intervención en la naturaleza, 1600 m²

rurales; y otra creada para adaptarse a los tiempos y los espacios propios de la industria y el comercio. Para ello se utilizó una metodología de trabajo que debía reflejar las características de cada elemento, por lo que la palabra Peonada fue desbrozada con la fuerza de mi trabajo durante un día, y la abreviatura de metro cuadrado (m²) se aró con un tractor en unas pocas horas. Ambos términos de la igualdad ocupaban lo correspondiente a una *Peonada* de La Rioja, siendo en este caso equivalente a unos 800m² (Ros, 2004, p.136). Es patente que, aunque curiosamente ambas unidades de medida coincidan en que son definidas por el tiempo, sus temporalidades son muy diferentes, la peonada dependiente de la velocidad de una persona, y el metro subordinado a la velocidad de la luz.

UN SISTEMA UNIVERSAL

El sistema métrico creado tras la revolución francesa, buscaba paliar la gran desigualdad social derivada de la falta de rigor en torno a las medidas existentes en la época feudal. La queja en relación a la diversidad de unidades, y a la gran cantidad de valores que una misma unidad de medida podía tener en distintos lugares del reino, quedó reflejada en los cuadernos de agravios que los siervos utilizaban para comunicar su malestar al rey, donde se expuso la necesidad de una medida igual para todos los habitantes del territorio francés. Es por ello que la academia creada tras la revolución, haciendo caso a esta reclamación, tomo la decisión de crear un sistema de medidas que siguiese las premisas racionalistas de la ilustración. Con la intención de crear un patrón inmutable y universal se llegó a la conclusión de que este debía ser extraído de la naturaleza, siendo determinado tras varias propuestas, por una fracción de la longitud del arco de meridiano terrestre que pasa por París, concretamente la diezmillonésima parte de su cuadrante. Piero Manzoni en su obra titulada *Lineas metri*, realiza un recorrido a lo largo de la circunferencia terrestre similar al que realizaron Mechain y Delambre entre Dunkerke y Barcelona para determinar el metro, el artista italiano sin embargo no lo hace en una berlina equipada con el aparato de medición más moderno de la época, sino sentado en un taburete y pertrechado con una brocha frente a un rodillo de imprenta cargado con papel. Manzoni plantea una pieza -inacabada debido a su prematura muerte- que consistía en realizar líneas de diferentes longitudes, que enrollaba, depositaba en contenedores, y enterraba, debiendo resultar la suma de todas ellas igual al perímetro de la tierra.

Con la segunda revolución industrial el Sistema Internacional de Unidades comenzó a implantarse de forma global, ya que la industria necesitaba unos estándares comunes que propiciara el comercio entre países. La tecnología avanzaba más rápidamente que la ciencia, por lo que el perfeccionamiento de los instrumentos de medida acabó provocando un desajuste entre la longitud teórica del metro y la longitud de la barra de iridio y platino que le daba forma física. Es por ello que durante la Convención del metro de 1875 se decidió romper la relación que existía entre el patrón físico del SI -la barra de platino e iridio- y su referente - el tramo de meridiano terrestre-. Jose Hidalgo-Anastacio plantea en su obra *Autres Metres* una situación similar, reflejando a través de diferentes planetas -Venus, Marte, Mercurio y Saturno- como una alteración en el radio de la circunferencia da lugar a diferentes patrones.

CUESTIÓN DE PERCEPCIÓN



Cuarenta años después, de que el objeto metro, dejara obsoleta la idea de metro, Duchamp recorrió el camino a la inversa, primando las ideas sobre las creaciones plásticas. Éste francés emigrado a NY, gran aficionado a los últimos avances tecnológicos y a las nuevas teorías científicas, pero también preocupado por el caliente clima político, realizó un año antes del estallido de la primera guerra mundial, su conocida pieza *Tres paradas estándar*. Una obra en la que el artista cuestiona el metro realizando un experimento mediante el cual propone una nueva unidad, basada en el azar, el caos, y los sistemas no euclidianos. Aunque son numerosas las implicaciones que se le atribuyen a esta obra -algunos dicen que era un comentario político, otros una broma acerca del metro, algunos otros una defensa de las teorías de Poincaré-, de lo que no cabe duda respecto a esta creación de Duchamp, es que no solo debe considerarse un hito en su trayectoria artística, sino también en el arte basado en las ideas, siendo un ejemplo prematuro de las obras basadas en la aplicación de metodología pseudo-científica en las creaciones plásticas. En 1960 el metro vuelve a cambiar, se abandona la barra de platino e iridio, y pasa nuevamente a ser definido en función de las propiedades físicas de un gas noble, el criptón. Ya en 1983 se establece la definición que está vigente hoy en día: la distancia que recorre la luz en el vacío en un intervalo de $1/299\,792\,458$ de segundo. Todos estos vaivenes y cambios de definición son el germen de la pieza titulada *De la medida de las luces a la luz como medida* (Figura 2), que presenta el resultado de un experimento llevado a cabo para comprobar la validez de la última definición del metro. Para la resolución plástica y conceptual de la pieza se utiliza un medio indiciariamente objetivo basado en la luz, como es la fotografía. Se realizan tomas ortogonales y sistemáticas (imitando una metodología topográfica) de un metro escogido como patrón (en este caso un metro de costura, por la pertinencia plástica de su planitud y ausencia de tono), usando diferentes formatos de película (película de 35mm y medio formato), para evidenciar a través de su metafórica falsación, la falta de estabilidad a la que ha estado sujeto a lo largo de los dos últimos siglos.

Figura 2. De la medida de las luces a la luz como medida. 2012. Técnica Mixta. Negativos, metro, madera, cristal y fluorescentes. 125 x 100 x 30 cm.

Sin embargo, la mejor manera de comprobar la eficiencia del Sistema Internacional de Unidades, es testar la percepción que la gente de a pie tiene de su patrón, el metro. En la acción titulada *Desviación estándar* (Figura 3) (realizada en Arco 2017, y que contó con cuarenta participantes), se pide al público que extraiga de un rollo de cinta aislante lo que considere que es un metro, y que posteriormente lo pegue en la pared, donde va formándose un diagrama de barras que hace patentes las diferencias perceptivas entre individuos. Una vez que los participantes han observado durante unos segundos el conjunto, se despegan las estimaciones y se hace una pelota con todas ellas. La bola es pesada, para comparar mediante una regla de tres la longitud y peso que contiene, con la longitud y peso de una cinta aislante a estrenar, obteniéndose el dato de la desviación estándar. Este procedimiento, que subvierte la lógica, y que da como resultado una medida de longitud a partir de una medida de peso, enfrenta al espectador a la paradójica realidad del metro, definido hoy en día por una medida de tiempo, así como al hecho de que el patrón del kilogramo continúa siendo un objeto físico. Asimismo, se hace hincapié en la metodología de medición basada en la repetición, por medio de la cual los errores disminuyen, en este caso el trabajo de cada individuo y su percepción particular es convertida en un bien al servicio del grupo gracias a la media.



Figura 3. Acción participativa realizada por Salim Malla en Arco 2017

BIBLIOGRAFÍA

- AVERBUJ, Eduardo (2000). *Con el cielo en el bolsillo*, Madrid: De la Torre
- BOHM, David (2008). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós
- CABBANE, Pierre (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona: Anagrama
- CASTRO, J. y MARCOS, A. (2010). *Arte y Ciencia: Mundos convergentes*. Madrid: Plaza y Valdés
- GODFREY, Tony (1998). *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited
- GUEDJ, Denis (2003). *El metro del mundo*. Barcelona: Anagrama
- HAMILTON, Richard (1966). *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*. Londres: The Arts Council of Great Britain.
- ROBINSON, Andrew (2007). *Metrum: La historia de las medidas*. Barcelona: Paidós
- ROS, Fernando (2004). *Así no se mide*. Madrid: Ministerio de Cultura

CURRÍCULUM VITAE

Salim Malla

Licenciado en Bellas Artes y diplomado en ingeniería topográfica por la Universidad del País Vasco. En la actualidad desarrolla su tesis doctoral basada en el uso simbólico de los sistemas de medida en el ámbito del arte, gracias a una beca FPI en la facultad de BB.AA de la UCM.

Contacto: salinmallag@gmail.com

ARTE Y MEMORIA HISTÓRICA: ESCULTURA EN MITAD DEL CONFLICTO

SUSANA ARENILLAS JUANAS

El objetivo de esta investigación es analizar el caso de los memoriales subvencionados por el Ministerio de Presidencia destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo durante el período 2006- 2011.

Parte de dos premisas fundamentales: El desarrollo de los discursos de la memoria en el contexto artístico español de principios del s.XXI y la repercusión de los mismos en el ámbito público. Para ello, se propone el seguimiento de 41 proyectos ubicados a lo largo del territorio español, que señalan lugares y/o acontecimientos que habían sido conservados en la memoria de diferentes generaciones.

Estableciendo como fundamento los conceptos de memoria colectiva de Maurice Halbwachs y de lugar de memoria de Pierre Nora y tomando como referencia los debates sobre Historia y Memoria suscitados en las últimas décadas, se describe el marco conceptual en el que se sustentan las obras analizadas, y el marco contextual en el que se desarrollarán los proyectos inicialmente subvencionados.

Para finalizar, se hace una revisión de los ataques más relevantes sufridos por las obras desde su planificación y/ o instalación, aportando una muestra del material gráfico recogido durante la realización de la tesis.

Arte y Memoria histórica; Memorial; Monumento conmemorativo; Lugar de memoria.

INTRODUCCIÓN

A partir de los años sesenta del pasado siglo, la historia de Europa comenzó a ser revisada en torno a un acontecimiento traumático silenciado hasta entonces: el Holocausto judío. Mientras artistas como Joseph Beuys o Anselm Kiefer ofrecían su testimonio de la Segunda Guerra Mundial, España enmudecía tras el paso de la guerra y la dictadura. Hubo que esperar veinte años más para ver los discursos de la memoria aparecer en la obra de artistas españoles y lo hicieron de mano de una generación que no había vivido la Guerra Civil y en ocasiones, tampoco la dictadura.

Respondiendo a un interés creciente de parte de la población, desde 2006 (un año antes de la aprobación de la *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura*) se venían concediendo una serie de subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo que incluían entre sus objetivos la realización de manifestaciones artísticas relacionadas con la recuperación de la memoria histórica. Estas ayudas destinadas a Asociaciones, Fundaciones y Organizaciones de víctimas (posteriormente también universidades) abría una nueva línea de colaboración con artistas interesados en este momento histórico y, por extensión, una nueva fuente de obras a analizar desde la perspectiva de la investigación artística.

De la observación de los proyectos subvencionados durante el período de vigencia de las ayudas (2006-2011), se concluyó que el espectro de géneros desde el que se abordaba el tema se reducía a dos: el monumento y el documental.

Tomando como referencia el caso europeo y la revisión que desde el mundo del arte se había venido haciendo de su historia reciente, se establecieron similitudes formales entre las obras con apoyo institucional de diferentes países hasta encontrar el nexo de unión entre las mismas: la importancia del emplazamiento y la constitución de las mismas como lugares de memoria.

Los lugares de memoria, *Les lieux de mémoire*, definidos por Pierre Nora durante la década de los 80 como espacios cuya intención original era la de rememorar un acontecimiento y que la memoria colectiva ha consolidado a lo largo del tiempo, aportaban al trabajo un nuevo enfoque por constituir un punto común entre gran parte de los proyectos presentados para la obtención de las subvenciones.

Estos memoriales, contruidos en gran número en lugares históricos significativos (fosas comunes, tapias de fusilamiento o lugares donde la represión había sido especialmente cruenta), constituyen no sólo una referencia al hecho acontecido, sino también la demarcación del espacio físico donde tuvieron lugar, además de suponer nuevos puntos de unión para la construcción de una línea histórica alternativa a la del discurso hegemónico oficial.

DEBATES ENTRE HISTORIA Y MEMORIA.

Durante el transcurso del SXX, la labor de la Historia como legitimadora del discurso de los vencedores fue reemplazado por el papel del testigo como víctima de los acontecimientos. Se comenzó a cuestionar su capacidad para recoger la calidad de la experiencia y se incorporaron paulatinamente los discursos de la memoria a su ámbito de estudio.

Aunque son múltiples las fuentes que analizan la relación del binomio Historia- Memoria, la tesis parte de la visión de tres autores que se aproximan desde diferentes enfoques:

a) Pierre Nora analiza los cambios de paradigma en la relación entre sujeto, memoria e historia en el contexto francés. Recoge su evolución desde la memoria de las tradiciones y su vínculo con la tierra, a la desconexión entre el pasado y el presente con la necesidad de acudir al documento para reconstruir el tiempo anterior. Finalmente define el fenómeno de la memoria-espejo, donde el individuo analiza el pasado con el objetivo de verse diferente, produciéndose “el desciframiento de lo que somos a la luz de lo que ya no somos” (Nora, 2009: 31)

b) Por su parte, Halbwachs establece desde el campo de la psicología social las bases para la construcción de la memoria colectiva, señalando el papel de los diferentes agentes implicados en el proceso. Superpone la construcción del recuerdo individual, formado por experimentación directa y su interpretación posterior, con la construcción de la memoria colectiva, definida como la capacidad del ser humano para recordar acontecimientos -no experimentados en primera persona- gracias al vínculo con un grupo de pertenencia. La Historia, por último, tendría como finalidad encontrar un relato universal capaz de encontrar una mirada unificadora hacia el pasado.

La historia es la recopilación de los hechos que han ocupado más espacio en la memoria de los hombres. Pero leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados son seleccionados, agrupados y clasificados según necesidades o reglas que no se imponían a los círculos de los hombres que han sido sus depositarios vivientes durante largo tiempo. (Halbwachs, 2010: p.130)

c) Enzo Traverso en su ensayo El pasado, instrucciones de uso. *Historia, memoria, política*, analiza las características del proceso de revisión del pasado desde el presente, señalando los peligros fundamentales que ello conlleva: el uso y difusión de la memoria desde el ámbito público, el riesgo de confundir la figura del historiador con la del juez o la revisión interesada de una parte concreta del pasado en detrimento de otras.

EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE MONUMENTO

A lo largo del siglo XX, tanto la escultura como el monumento fueron desmarcándose de las reglas tradicionales para dar lugar a concepciones sustancialmente diferentes y, en última instancia, a la aparición de nuevas disciplinas como el arte público.

Javier Maderuelo, en su análisis sobre la evolución de la disciplina, señala los puntos de divergencia entre la escultura tradicional y las nuevas formulaciones de la escultura de principios de siglo, señalando como fundamentos la pérdida del pedestal entendido como altar, la primacía del concepto sobre la técnica o la sustitución de los materiales nobles por otros de naturaleza efímera.

Las características de la nueva escultura, junto a los drásticos cambios experimentados por el urbanismo en las ciudades, generan la aparición de un espacio impersonal, donde los monumentos -concebidos como hitos de lo sagrado- serán sustituidos por grandes edificios que simbolizan el poder de sus propietarios. Ante esta situación, el autor señala cuatro posiciones que replantean desde el arte el concepto de monumento:

- Recuperación de la escala monumental: Creaciones site- specific que adaptan su tamaño al espacio público en el que se ubican, sin tener necesariamente una relación de significado con él.
- Crítica al monumento tradicional: Obras que, además de adaptar su escala al nuevo espacio, constituyen una crítica al concepto tradicional de monumento.
- Recuperación de la función conmemorativa desde la revisión formal del monumento: Obras que señalan el carácter significativo del espacio sin olvidarse de la reformulación estética.
- Búsqueda de un nuevo género denominado arte público, que supera los presupuestos del monumento para adaptarse a las nuevas necesidades e intereses de la ciudad.

La práctica totalidad de las obras analizadas en la tesis, podrían enmarcarse dentro de una de las cuatro categorías establecidas por Maderuelo a pesar del cambio de siglo. No obstante y dada la naturaleza de las mismas, se establece un nexo común entre gran parte de las piezas, que poco tiene que ver con sus características formales: el carácter funerario. Situadas, en gran medida, en lugares de difícil acceso -pues señalan enterramientos que pretendían permanecer ocultos- son conocidas o visitadas por un número reducido de personas. Otras, más próximas en su planteamiento a la necesidad de difusión, se apartan de la ubicación donde tuvieron lugar los acontecimientos con el objetivo de llegar a una mayor cantidad de público (memoriales ubicados en plazas o parques). Una última categoría la conformarían aquellas obras que, situadas en el interior de las ciudades, señalan lugares de relevancia histórica que aún permanecen en pie, con una función diferente a la original (cárceles de Segovia, Burgos, etc.,)

ESTUDIO DE CASO: MEMORIALES EN MITAD DEL CONFLICTO

Del análisis de los 41 proyectos subvencionados, surgió un punto a tratar de forma singular: los ataques que determinadas obras venían sufriendo desde su colocación. Lejos de definirse como actos vandálicos de baja intensidad, estos constituyen agresiones premeditadas que implican, en ocasiones, desplazamiento a espacios de difícil acceso, herramientas específicas para causar el daño y una relación de significación directa entre el objeto agredido y aquello que representan.

Se analizan, a continuación, algunos de los casos más relevantes, reservando un espacio a la violencia indirecta, entendida como aquella ejercida por distintos medios para impedir la colocación de los memoriales subvencionados.

VIOLENCIA DIRECTA

- *Mirador de la memoria*, Francisco Cedenilla, 2009 : El conjunto escultórico, llevado a cabo por el nieto de un fusilado en el Cerro de Peña Negra, logró colocarse en la localidad de El Torno en la provincia de Cáceres, tras la negativa de varios municipios de las inmediaciones.

Inaugurado a finales de Enero de 2009, las tres figuras masculinas del conjunto de cuatro, fueron disparadas con un fusil el mismo día de la inauguración. El escultor, de acuerdo con la asociación promotora, decidió conservar los disparos como símbolo de la barbarie. (Figura 1)



Figura 1. Mirador de la memoria, Francisco Cedenilla, 2009

• *Hito de la memoria*, Amancio González, 2008: Colocado en el municipio de Carrocera en León en recuerdo de los 56 fusilados en la venta de Cantarranas, está formado por una figura humana de 3,20 metros apoyada sobre un muro sobre el que descansan tres calaveras con un tiro de gracia. El conjunto está rodeado por 53 postes con los nombres de las personas identificadas y una placa con un poema de Antonio Gamoneda.

Desde su colocación ha sufrido diversos ataques, el primero contra el poema, los siguientes contra la escultura. Restaurada en diferentes ocasiones, ha sido dañada con pintura roja y amarilla, formando la imagen de bandera nacional. (Figura 2)



Figura 2. Hito de la memoria, Amancio González, 2008

VIOLENCIA INDIRECTA

Además de los ataques directos, gran parte de los memoriales han sufrido un tipo de violencia indirecta: la de la negativa de las instituciones a conceder los permisos necesarios para su colocación. En diferentes ocasiones, dos de cuyos casos vamos a exponer a continuación, esta se ha saldado con la pérdida de la subvención concedida.



Figura 3. Campo de los Almendros, proyecto de 2007

- *Campo de los Almendros*, proyecto de 2007: Campo de concentración de Alicante donde fueron recluidos los republicanos que intentaban embarcar rumbo al exilio. A pesar de contar con un proyecto sólido -un parque de almendros con el suelo rebajado y la subvención del ministerio de presidencia correspondiente- el ayuntamiento negó reiteradamente los permisos necesarios. A pesar de ello, la Comisión Cívica de Alicante, no decayó en su empeño y a través de acciones simbólicas -también atacadas- y continuas solicitudes, consiguió en 2014 instalar el memorial que puede visitarse a día de hoy. En el momento de la inauguración podía observarse el primer ataque al monolito con la pintada “zona nacional”. (Figura 3)

- *Cementerio de Guadalajara*: Conocido por el reciente fallo de la justicia internacional que permite la exhumación de uno de los 1000 cuerpos enterrados en las distintas fosas comunes del cementerio, perdió la subvención obtenida en 2010 por la rotunda negativa del ayuntamiento a colocar una placa con los nombres de las víctimas. Tras distintas disputas municipales por la pretensión del partido gobernante de construir nuevas sepulturas sobre las fosas comunes, las asociaciones solicitan el derecho de las víctimas sin familiares que las reclamen, a conservar su memoria.

En este contexto de disputas y ataques, los memoriales, además de funcionar como lugar para el recuerdo de los familiares de las víctimas, han supuesto un cuestionamiento del proceso de olvido que la transición impuso a la etapa anterior. La trasposición directa del sujeto- víctima del pasado al objeto memorial del presente, señala por un lado, la importancia de los procesos de transmisión de la memoria a través de grupos de pertenencia, la necesidad de cuestionar el olvido como método válido en la transición democrática por otro y la relevancia del objeto tangible como portador de significado.

BIBLIOGRAFÍA

- HALBWACHS, Maurice (2010) *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- NORA, Pierre (2008) *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.

CURRÍCULUM VITAE

Susana Arenillas Juanas.

Licenciada en Bellas Artes, UCM, 2006. DEA, UCM, 2009. Máster en Museología, Estudio de Técnicas Documentales, 2016. Fotógrafa residente, Real Academia de España en Roma, 2016. Exposiciones colectivas *Hecho en Roma* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017) y *Processi 143* (RAER, 2016).

Contacto: susana.arenillas@ucm.es

ARTE, VÍNCULO Y COMUNICACIÓN. MEJORA DE LAS HABILIDADES SOCIALES EN PERSONAS CON TRASTORNO MENTAL SEVERO A TRAVÉS DEL ARTE

CLAUDIA AZCONA GÓMEZ

En esta investigación se aborda el estudio de los problemas de comunicación con los que las personas con Trastorno Mental Grave (TMG) conviven y que vienen derivados de su condición. A través del arte se proponen una serie de herramientas y modos de hacer que pretenden abordar esta problemática con el objetivo de mejorar y promover las habilidades sociales y de la comunicación, así como la autonomía en su desempeño social a personas afectadas de trastorno mental grave.

Enfermedad mental; Educación artística; Comunicación.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se encuentra enmarcada en los ámbitos artístico-educativo y sanitario. Está vinculada al Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y al Servicio de Promoción y Prevención de la Salud del Ayuntamiento de Madrid. En marzo del año 2012 se firmó un convenio entre Madrid Salud y la Facultad de Bellas Artes. De esta colaboración han surgido numerosos proyectos a nivel de grado y máster. Actualmente se daban las condiciones adecuadas pudiéndose brindar el soporte necesario desde Madrid Salud para llevar a cabo una investigación doctoral.

La estructura de este texto se presenta de la siguiente manera:

- Justificación y marco contextual.
- Hipótesis.
- Objetivos de investigación.
- Metodología de investigación.
- Marco práctico: la intervención.
- Aportaciones.
- Referencias.

JUSTIFICACIÓN Y MARCO CONTEXTUAL

Se continúa el trabajo comenzado en el Máster en Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales por la doctoranda Claudia Azcona (Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid), sobre la mejora de la comunicación en adolescentes con enfermedad mental a través de la educación artística. Coincidiendo con el comienzo de la investigación, desde Madrid Salud se ofrece la posibilidad de continuar trabajando en la línea de la mejora de la comunicación diseñando una intervención que incorpore el arte para promover las habilidades sociales en personas con Trastorno Mental Grave.

El Servicio de Prevención y Promoción de la Salud del Ayuntamiento de Madrid cuenta con una amplia experiencia en el diseño de talleres de mejora y promoción de las habilidades sociales sin la intervención del arte. En la actualidad se daban las condiciones necesarias para dar rigor académico, en forma de tesis doctoral, a un proyecto de intervención que incorporase el arte como herramienta de adquisición y mejora de las habilidades sociales en personas con TMG en colaboración con la Facultad de Bellas Artes (UCM). “La intersección entre las artes y la salud está jugando una parte importante en el área de la salud mental y el bienestar” (Government of South Australia, 2014: 3).

HIPÓTESIS

El proceso para llevar a cabo el estudio comienza con una reunión de coordinación del equipo de investigación. En ella se establecen los objetivos a alcanzar y se proponen diferentes espacios culturales en los que realizar la intervención. Las siguientes reuniones sirven para perfilar la metodología y plantear una intervención concreta consistente en visitas al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y talleres post visita en el Medialab-Prado.

En la etapa de proyección de la investigación se plantean una serie de preguntas que pretenden realizar una aproximación al tema de estudio:

¿Qué puede aportar la educación artística a los contextos sanitarios y de salud mental? ¿Qué supone la comunicación a través del arte para las personas con dificultades en el funcionamiento social derivadas de los Trastornos Mentales Graves? ¿Los programas de entrenamiento en habilidades sociales pueden resultar efectivos basados en arte? ¿Pueden actuar los museos como espacios de integración para personas con enfermedad mental? ¿Qué beneficio aportan las artes a la generación del vínculo entre los participantes de talleres artísticos?

El reciente informe de la Mental Health Foundation sobre los servicios de prueba Arts Therapies, encontró que, sobre todo, los participantes experimentaron una mejora significativa en su salud mental y función social y en particular resaltó una mejora de la autoestima, las habilidades de la comunicación y la interacción social. Además, para apoyarles a abordar problemas subyacentes, los participantes sintieron que los servicios de Arts Therapies tuvieron un papel potencial apoyando la inclusión social de los participantes, ya que un gran número de ellos pasó a las actividades principales después del contacto con el servicio de prueba. (Mental Health Foundation, 2007: 12).

De las preguntas iniciales se formulan las hipótesis que estructuran la investigación y que pretendemos validar a través del estudio teórico y del proyecto de intervención:

- La educación artística es un agente válido para mejorar y promover habilidades sociales y de la comunicación en personas con Trastorno Mental Severo.
- La educación artística es un agente facilitador y fortalecedor del vínculo en personas con Trastorno Mental Severo.

OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Objetivos generales:

- Diseñar e implementar una intervención para personas con Trastorno Mental Severo, cuyo principal objetivo sea mejorar sus habilidades sociales, así como facilitar el establecimiento de vínculos positivos y de confianza.
- Validar la educación artística como herramienta para el entrenamiento en habilidades sociales en personas con Trastorno Mental Severo.

Objetivos específicos:

- Determinar el desarrollo de la educación artística en contextos de carácter no formal y su actual situación.
- Analizar el desarrollo de la educación artística en el museo.
- Comparar el desarrollo de la educación artística en contextos sanitarios y en contextos de salud mental de manera específica.
- Identificar los problemas de la comunicación derivados de los Trastornos Mentales Severos.
- Explorar el concepto de vinculación y el proceso de creación del vínculo en personas con Trastorno Mental Severo.
- Evidenciar que la educación artística resulta beneficiosa para personas con Trastorno Mental Severo.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Un proyecto que pretende mejorar la calidad de vida de las personas a quienes va dirigido debe estar apoyado en un plan de investigación que pueda garantizar su validez, su eficacia y la idoneidad de los métodos empleados. Al tratarse este de un proyecto que se enmarca en dos áreas de trabajo diferenciadas es necesario combinar métodos validados de ambos campos.

Desde el ámbito artístico-educativo, el método cualitativo permite realizar el diseño a medida que los datos revelan nueva información. Es posible abordar la intervención desde una visión de carácter holístico en la que quedan incluidas las personas y el contexto en el que se encuentran, así como las interacciones que se producen. Los datos son obtenidos a través de la observación participante, la documentación audiovisual, los productos artísticos y las notas del cuaderno de campo.

Desde el ámbito de la salud, el método cuantitativo permite registrar datos concretos de manera eficaz y sistemática ya que posibilita un gran control sobre las variables. Garantiza una medición exhaustiva y controlada de los datos obtenidos a través de diferentes tipos de test y cuestionarios como las entrevistas estructuradas y las escalas de Likert.

La investigación-acción permite modificar el contenido de la investigación según los problemas que surjan en la práctica. Este proceso interactivo favorece la aplicación inmediata de los descubrimientos que revelan los nuevos datos:

Comprende procesos de reflexión permanente, durante el desarrollo de la investigación, además de la sistematización, codificación, categorización de la información, y la respectiva consolidación del informe de investigación que da cuenta de las acciones, reflexiones y transformaciones propiciadas a lo largo de la investigación. (Colmenares, 2012: 108).

- 1. Fase de observación.

En esta fase se realiza un diagnóstico del problema de investigación. En nuestro caso, las dificultades en la interacción social con las que conviven las personas con TMG.

- 2. Fase de planificación.

Una vez determinada la problemática de estudio se elabora un plan de acción estableciendo prioridades sobre las necesidades detectadas. Se diseña una propuesta de intervención basada en visitas-taller con la que se entrenan las dimensiones de la comunicación verbal, no verbal, y la adecuación de contenidos.

- 3. Fase de acción.

Se pone en práctica la intervención y se observa cuidadosamente su transcurso con el fin de obtener la mayor cantidad de datos posible de cara a evaluar su efectividad.

- 4. Fase de reflexión.

Se realiza un análisis minucioso sobre las fortalezas y debilidades de la intervención diseñada en base a los resultados obtenidos tras su implementación y se plantean cambios de ser necesario.

- 5. Fase de evaluación.

Por último, se realizará un análisis global y pormenorizado del que se obtendrán las conclusiones y valoraciones finales.

MARCO PRÁCTICO: LA INTERVENCIÓN

La intervención se llevará a cabo mediante visitas-taller en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el Medialab-Prado a través de las que se pretende mejorar y promover las habilidades sociales y de la comunicación de personas con Trastorno Mental Grave a través de experiencias artísticas de las que no se espera “la creación de resultados estéticos sino [...] efectuar un cambio y un crecimiento a través de expresiones artísticas en un entorno seguro y de apoyo” (Government of South Australia, 2014: 4). A lo largo de las 11 sesiones de la intervención, de 6 meses de duración total, se entrenarán las dimensiones de la comunicación divididas en diferentes bloques: adecuación de los contenidos (Orviz et al., 2009), componentes paralingüísticos de la comunicación verbal, componentes no verbales de la comunicación, capacidades conversacionales, capacidades asertivas, capacidad de expresión de emociones, y capacidades instrumentales (Fernández, 2012).

El objetivo general que nos proponemos es el de mejorar y promover las habilidades sociales y de la comunicación en las personas con Trastorno Mental Grave a través del arte.

Los objetivos específicos del estudio tienen que ver con la adquisición y el manejo de las dimensiones de la comunicación mencionadas anteriormente.

Cada sesión nuclear de la intervención se compone de una visita al museo en la que, mediante las obras elegidas y actividades sencillas fácilmente realizables en el espacio museístico, los asistentes podrán entrenar sus habilidades de la comunicación. Tras cada visita, la sesión continuará con una actividad en el aula-taller que fijará las habilidades adquiridas durante la visita al museo. Durante las visitas y talleres estará presente en todo momento personal sanitario además de la doctoranda ya que “en ocasiones lo que surge durante estos talleres creativos es sensible y es por eso por lo que es tan importante tener acceso a un trabajador de la salud mental, no es trabajo del artista ser trabajador social” (Government of South Australia, 2014: 11).

METODOLOGÍA DE LA INTERVENCIÓN

La tipología de nuestro estudio es un diseño experimental de comparación de dos grupos aleatorios con medidas pre y post tratamiento: un grupo experimental que pasa la intervención, y un grupo control que no la recibe.

El término diseño [...] hace referencia a una serie de decisiones que se toman en la planificación de la investigación y que se concretarán en una serie de actividades específicas. Es la tarea de preparar un esbozo, un boceto de la investigación a través de decisiones de procedimientos específicos, y se realiza antes de proceder a la recogida sistemática de los datos. (Fontes et al., 2010: 65).

Se compone de cuatro fases:

- Fase I: Elegibilidad e inscripción, en la que se filtran los sujetos que podrán participar en el estudio. El criterio de inclusión es tener diagnóstico de Trastorno Mental Severo y ser mayor de edad. El criterio de exclusión es una psicopatología aguda o un déficit cognitivo severo que imposibiliten seguir el funcionamiento del taller. Se facilitará un díptico informativo a las personas que cumplan el criterio de inclusión que deberán firmar un consentimiento informado con el que quedarán inscritas si desean participar. Se realizará una evaluación pre a todos los inscritos y se asignará a estas personas a través de un proceso de aleatorización a los grupos: Grupo I (experimental) y Grupo II (control). Ambos grupos tendrán a su disposición un folleto divulgativo sobre habilidades sociales y de la comunicación.
- Fase II: Intervención en Grupo I, el grupo experimental recibe la intervención que consta de una sesión preparatoria que servirá como acercamiento al proceso. Después, este grupo pasará por 7 sesiones nucleares en las que trabajarán las habilidades sociales y de la comunicación a través de visitas y talleres artísticos. Por último, pasarán por las 4 sesiones ejecutivas, en las que podrán reforzar las habilidades adquiridas y ponerlas en práctica de manera autónoma.
- Fase III: Evaluación y Análisis, se comienza pasando la evaluación post a ambos grupos y mediante técnicas de análisis de datos se observará qué ha sucedido durante las fases anteriores y se comparará la situación de ambos grupos.
- Fase IV: Intervención en Grupo II, el grupo control recibirá la intervención para asegurar la equidad en las condiciones de ambos grupos y que todos puedan beneficiarse de los resultados y realizará la evaluación post una vez finalizada. Terminada la intervención con ambos grupos, se realizará un análisis global y una comparación de resultados que determinarán si la intervención ha resultado exitosa. Se valorará modificar los aspectos susceptibles de mejora de cara a futuros estudios.

APORTACIONES

Llevando a cabo este estudio nos proponemos, además de proveer un modo de hacer basado en las artes que trabaje las habilidades sociales y de la comunicación, desarrollar una metodología de trabajo conjunta entre los ámbitos sanitario y artístico y validarla para que pueda ser extrapolable a otros colectivos de población vulnerable. De este modo deseamos facilitar que el arte y la educación artística sean herramientas de trabajo habituales en contextos sociosanitarios debido a los grandes beneficios que puede suponer su aplicación en proyectos de carácter social y relacionados con la salud. Todo ello nos lleva a destacar los beneficios de incluir a personas formadas en arte en equipos interdisciplinarios de trabajo en ámbitos sociosanitarios y a subrayar todo lo que pueden aportar desde sus conocimientos del campo artístico y de la creatividad. “Los artistas están mostrando al personal sanitario nuevas formas de participación con sus pacientes, creando más resultados positivos en la salud, y también generando nuevas y creativas formas de entregar mensajes saludables” (Government of South Australia, 2014: 3).

BIBLIOGRAFÍA

- COLMENARES, Ana Mercedes (2012). “Investigación-acción participativa: una metodología integradora del conocimiento y la acción”, *Voces y Silencios*. 3(1), 102-115.
- FERNÁNDEZ, María José (2012). *Programa de habilidades sociales con personas con trastorno mental grave en una unidad de rehabilitación psiquiátrica de media estancia*. Universidad de Valladolid.
- FONTES, Sofía *et. al.* (2010). *Fundamentos de investigación en psicología*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- GOVERNMENT OF SOUTH AUSTRALIA (2014). *Bringing it all together. Guidelines for Arts and Mental Health Projects*.
- MENTAL HEALTH FOUNDATION (2007). *Arts, creativity and mental health initiative. Participatory Arts Self Evaluation Approach Project Report*.
- ORVIZ, Sara *et al.* (2009). “Evaluación de las habilidades sociales en rehabilitación psicosocial”, *Rehabilitación Psicosocial*. (9), 163-174.

CURRÍCULUM VITAE

Claudia Azcona Gómez.

Máster en Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales (UCM). Tras la realización de prácticas en la Unidad de Psiquiatría de Adolescentes del Hospital Gregorio Marañón, enfoca su investigación en la utilización de las artes como recurso para mejorar deficiencias de la comunicación en personas con trastorno mental grave en contextos sociosanitarios y culturales.

Contacto: c.azcona@ucm.es

DOCUMENTAR, RESTAURAR, CONSERVAR Y PONER EN VALOR EL FONDO FOTOGRÁFICO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES (UCM)

SARA BRANCATO

La UCM custodia un extraordinario patrimonio que es el reflejo de su larga y compleja historia. Parte de este patrimonio todavía está por descubrir y yace oculto en los rincones de sus facultades, a la espera de que sea rescatado. Es el caso del inédito fondo fotográfico de la Facultad de Bellas Artes que, con mi tesis doctoral, se pretende investigar con la intención de arrojar luz sobre su origen y conformación. Posteriormente se examinarán detenidamente sus necesidades de conservación, los tratamientos útiles para garantizar su durabilidad a largo plazo y la posibilidad de difusión a través de la digitalización, con la doble intención de darle visibilidad y eliminar los riesgos debidos a su manipulación. Todo ello contribuirá a su estudio y puesta en valor permitiendo mantener vivo este valioso patrimonio Complutense, después de muchos años de olvido.

Fotografía; Documentación; Conservación; Restauración.

INTRODUCCIÓN

En el verano de 2015, se rescató de los depósitos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid un inédito fondo fotográfico de casi trescientas imágenes, testimonio de la actividad docente de la antigua Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Su excepcional importancia artística y documental fue reconocida por los profesores Luis Castelo Sardina, Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldúa, al ver obras firmadas por Laurent, Alinari y Seán y González (entre otros), que se fecharon entre finales de siglo XIX y principios del siglo XX. Meses más tarde se sumaron al proyecto de investigación otros ejemplares, también inéditos, que presentaban características comunes a los anteriormente encontrados en el depósito de la Biblioteca en cuanto a temática, autores y montaje. El fondo se presenta como un conjunto de fotografías y fototipias, montadas en cartón o cartulina, que representan prevalentemente monumentos y vistas de España, Italia, Portugal, además de los tipos populares y las reproducciones de obras de arte de la casa fotográfica Laurent.

La ausencia de documentación relativa a la conformación y composición del conjunto, y la necesidad de concederle una adecuada conservación y difusión, son las razones que me motivaron a plantear mi tesis doctoral, con la que pretendo investigar acerca de su historia, además de reflexionar sobre las pautas de conservación, restauración y difusión, que permitan dar a conocer un valioso patrimonio de la Universidad Complutense. Uno de los pocos fondos fotográficos -si no el único- custodiado, hoy en día, en una de sus facultades.

ANTECEDENTES

No existe ningún tipo de documentación que registre la entrada del fondo en la Facultad de Bellas Artes, ni tampoco una relación, acerca de las imágenes que lo componen, anterior al inventario realizado por los profesores Castelo, Sánchez y Olivera en 2015.

Las únicas informaciones que podemos obtener de inmediato sobre su historia material provienen de las mismas fotografías y de sus soportes secundarios, donde se encuentran interesantes inscripciones de diversa naturaleza: desde garabatos, dibujos geométricos o figurativos, a cálculos matemáticos y textos con lápiz o tinta.

A través de la atenta observación de estas marcas que han llegado hasta nuestros días, sabemos que se trata de material utilizado durante las clases en la antigua Escuela de Bellas Artes de San Fernando, supuestamente entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La mayoría son, de hecho, albúminas y copias a la gelatina con sales de plata, con o sin estrato de barita. Una tipología de fotografías muy frecuente que circulaban en aquella época. De igual modo, la presencia de fotografías de Laurent, Moreno, Vadillo, Alguacil, Anderson, Poppi, Seán y González, Brogi, Alinari y otros adujo estas primeras hipótesis del momento de su descubrimiento.

Datos sobre su llegada a la Escuela, su utilización y almacenamiento están todavía por estudiar, y se hace necesario pensar en su adecuada conservación y en su eficaz difusión.

OBJETIVOS

Reconstruir la historia material del fondo fotográfico de la Facultad de Bellas Artes constituye el primer paso de la investigación, debido al completo desconocimiento que se tiene de ello.

Conocer los detalles de su conformación y uso es determinante para entender su valor histórico y artístico, así como para poder plantear las sucesivas labores a llevar a cabo con la presente tesis, es decir, aquellas relativas a la documentación, la restauración de los ejemplares que lo requieran, y a la conservación y puesta en valor del conjunto, teniendo en cuenta las características del lugar donde se almacenará y el uso que se le presupone.

Esta puesta en valor del fondo, aunque constituya la última fase del proyecto de investigación, es de una importancia fundamental para su preservación y garantizará su durabilidad en el tiempo, a partir de las medidas de conservación planteadas. La digitalización de las imágenes, y la difusión de la información acerca de ellas, permitirá poner las primeras bases para su comprensión, siendo fuente documental para otros tipos de investigación.

El papel que pudo -y aún puede- desempeñar en el campo académico, constituye, actualmente, una de las razones por la que ese fondo fotográfico resulta extremadamente interesante, y debería ser uno de los motivos que evitase su retorno al estado de olvido en el que se encontraba, hasta hace bien poco, en los depósitos de la Facultad de Bellas Artes.

METODOLOGÍA Y CRITERIOS

Resolver los enigmas acerca del origen del fondo, saber cuál ha sido el desarrollo de su conformación y comprender cuándo se produjo el desuso de las fotografías, pasa a través de la consulta de las fuentes primarias de instituciones españolas e italianas. Un tema complejo, pero necesario para entender la relevancia del fondo y proceder a la fase de investigación que abordará las problemáticas relativas a su conservación y difusión.

Para ello se tendrán en cuenta las pautas y recomendaciones recopiladas en el *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico* (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016), una eficaz herramienta de gestión de este tipo de bien cultural, realizada por la Administración General del Estado, en colaboración con las Comunidades Autónomas y expertos en la materia, con el objetivo de establecer unos criterios y unas metodologías de actuación comunes, que cada institución, tanto pública como privada, pueda adaptar y aplicar a su situación específica.

En el mismo documento encontramos también el código deontológico para la conservación del material fotográfico, que se pretende respetar, así como las directrices profesionales del conservador-restaurador, elaboradas por la E.C.C.O. (*Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores*) (E.C.C.O., 2002), que nos servirán para llevar a cabo una adecuada praxis.

Además del Plan, se valorarán las recomendaciones de otros organismos internacionales punteros en la conservación y valorización de material fotográfico, como el Image Permanence Institute de Rochester, la IFLA (1), el *Canadian Conservation Institute*, el *American Institute for Conservation* y el ICCD (2) de Roma, que, más allá de elaborar los estándares de catalogación para el material fotográfico (*MiBACT*, ICCD, 2016), se ocupa del estudio de la restauración, conservación y difusión de este tipo de bienes, contando con el apoyo de ISCR (3) e ICRCPAL (4).

Bajo estas premisas, se estudiarán los tratamientos adecuados con materiales de elevada compatibilidad, reversibilidad y seguridad tanto para las obras como para el restaurador, eligiendo aquéllos que hayan superado el *Photographic Activity Test (P.A.T.)* (5) y que sean conformes con lo establecido por la norma ISO 18902:2013, sobre las características generales de los materiales aptos para el almacenamiento de documentos fotográficos (ROOSA, 2002: 31).

Finalmente, se procurará dar a conocer el fondo a través su digitalización, permitiendo el acceso y consulta a la colección de fotografías, según el planteamiento metodológico que mejor se adapte a las exigencias específicas de la Universidad.

ESTADO ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN

Identificar la autoría y el proceso fotográfico, de cada una de las obras que componen el fondo, ha constituido el primer paso para poder entender el marco cronológico en el que se crearon y en el que circularon en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, así como también lo es para aproximarnos a sus exigencias conservativas particulares y generales. Para ello, se ha procedido al inventariado de cada obra, registrándolas en una base de datos realizada *ad hoc*, que implementa las directrices del *Plan*, utilizando un lenguaje normalizado y teniendo en cuenta el sistema de inventariado del propio archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. La descripción de las fotografías y de sus patologías, lo más normalizada posible, permitirá entender de forma unívoca la tipología de material fotográfico y su estado de conservación real, facilitando el sucesivo proceso de catalogación, que ha de realizarse por personal especializado. Tener una visión de conjunto y una metodología de trabajo bien pautada facilita, no sólo el actual estudio, sino también la comunicación entre las figuras que tendrán que gestionar el fondo y los usuarios que quieran consultarlo, una vez terminada la presente investigación.

Una primera digitalización del fondo ha sido realizada para documentar el estado actual de las obras y asociar a cada una de ellas un número de inventariado provisional, que permita localizarlas tanto en su unidad de instalación del archivo (armario, caja o carpeta) como en la base de datos, y a la espera de que se le asigne su ubicación definitiva.

A partir de esa labor se ha podido establecer la autoría y el lugar representado de gran parte de las obras. Se han encontrado fotógrafos y editores españoles -de nacimiento o de adopción-, y también muchos italianos, lo que resulta de gran interés para entender la difusión de sus obras en el extranjero, así como las temáticas más requeridas por la Escuela de Bellas Artes madrileña. En base a estos datos, se ha podido formular unas primeras hipótesis acerca de la llegada del fondo a la escuela, las asignaturas en las que fueron utilizadas y en qué época, contrastando, paralelamente, estas informaciones con las obtenidas a través de la búsqueda de fuentes documentales directas.

Empezando por el mismo Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes y el *Archivo General UCM*, se pudo fijar con seguridad un marco temporal en el que las fotografías circulaban en las aulas de la escuela y se pudieron valorar posibles vías de adquisición de este material. Averiguar las vicisitudes que han llevado a la conformación y al desentendimiento del fondo nos permitirá atribuir justamente el valor histórico y documental que lo imbuye, y nos ayudará a entender, de mejor manera, las estrategias de conservación, restauración y puesta en valor que se plantearán en las últimas etapas de nuestra investigación.

CONCLUSIONES

Con el fondo fotográfico de la Facultad de Bellas Artes, la Universidad Complutense se vuelve a apropiarse de un patrimonio artístico y documental de especial importancia no solo en relación a la historia de uno de los centros universitarios más emblemático de España, sino también en relación a la historia de la fotografía. Nos ayudará a entender cuál era el papel de la fotografía en la didáctica de las Bellas Artes, cuando todavía estaba lejos de implantarse en el sistema de estudios universitarios, en los años 70 de siglo XX. Finalmente, para que cumpla su función no ya como material didáctico, sino como fuente de investigación, se pretende recuperar mediante la conservación y restauración las fotografías y sus soportes originales, satisfaciendo también la necesidad de difundir sin riesgo alguno un valioso patrimonio Complutense. Un patrimonio todavía por descubrir.

BIBLIOGRAFÍA

- E.C.C.O. (Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores- Restauradores) (2002), *Directrices profesionales de E.C.C.O: la profesión y su código ético*. Disponible en: http://geiic.com/files/Cartasydocumentos/2002_directrices_%20profesionales_de_ecco_la_profesion_y_su_codigo_etico.pdf [consulta: 12/01/2018].
- MiBACT (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo) e ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione) (octubre 2016), *Scheda F, versione 4.00*. Disponible en: <http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/473/standard-catalografici/Standard/62> [consulta: 12/01/2018].
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2016), *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, Madrid. Disponible en: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=15104C [consulta: 12/01/2018].
- ROOSA, M. (2002), “Care, handling, and storage of photographs”, en *International Preservation Issues (IPI)* 5. <http://www.ifla.org/files/assets/pac/ipi/ipi5-es.pdf>. [consulta: 5/11/2016], p. 31.

CURRÍCULUM VITAE

Sara Brancato.

Conservadora-restauradora de Bienes Culturales, con la especialidad de arte contemporáneo por la *Accademia di Brera* (2006-12). Ha sido beneficiaria de la *Beca FormARTE* 2014 del *IPCE* y durante su carrera participó en proyectos de digitalización de libros de artista y restauración de material fotográfico, además de formarse en técnicas fotográficas analógicas, digitales y en radiografía aplicada al Patrimonio. Contacto: sarabran@ucm.es

PROCESOS DE REPETICIÓN SISTEMÁTICA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

BLANCA DOMÍNGUEZ MARTÍNEZ

Este estudio se plantea como una investigación sobre el recurso de la repetición en la producción artística, concretamente sobre aquellos proyectos basados en la repetición exacta de un mismo proceso a lo largo de una amplia franja temporal.

Partiendo de la concepción de que siempre que se trate de un procedimiento manual lo idéntico no tiene lugar, el discurso se abre a la tensión entre lo semejante y lo diferente, profundizando en las áreas en las que la repetición conlleva un efecto transformador y puede ser utilizada como herramienta generativa e incluso paliativa de ciertos trastornos de orden psicológico.

La obsesión es así mismo un aspecto relevante a la hora de abordar los proyectos propuestos, no sólo a nivel patológico sino también a nivel social, en el marco de la cultura occidental contemporánea.

Fotografía; Documentación; Conservación; Restauración.

INTRODUCCIÓN

Hay en el acto de repetir una voluntad de recurrencia, de retorno, que pone de manifiesto una vertiente insaciable presente en la naturaleza de los individuos.

Así mismo, es indudable que se trata de un recurso muy común en el campo de la producción artística en su sentido más amplio y atemporal, convirtiéndose posteriormente en un lenguaje natural al arte contemporáneo cuando comienza a ganar peso como expresión formal en sí misma.

A este respecto, ciertas exposiciones suponen un antes y un después en el ámbito de la reflexión sobre el recurso de la repetición a partir de los 60, entre ellas *Estructuras Repetitivas*, que tuvo lugar en la Fundación Juan March en 1985 y *Repetición Transformación*, llevada a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 1992, ambas con sus correspondientes publicaciones.

Por no hablar de las numerosas investigaciones desde el campo de la historia del arte, la filosofía y la psicología entre otras materias, en las que se indaga en el uso de este recurso.

Sin embargo, para conseguir un entendimiento profundo de estos sistemas de creación es inevitable en algún momento situarse tras la piel del artista.

¿Qué busca experimentar el artista cuando repite? ¿Qué siente durante la acción? ¿Qué efectos tienen lugar durante y después de la realización del proceso?

Estas incógnitas son la brújula que marca el punto de mira del presente estudio.

DEFINICIÓN DE LOS SISTEMAS

Dentro del amplio abanico del arte serial se puede observar una corriente de proyectos, a los que nos referiremos a partir de ahora como “procesos de repetición sistemática”, basados en la repetición exacta de un mismo motivo en los que el principal interés por parte del artista reside en la acción repetitiva.

Este término ha sido utilizado para definir la obra de artistas como Yayoi Kusama, figura ineludible en este campo del lenguaje artístico y principal protagonista de este breve estudio centrado en la obsesión.

En dichos sistemas es fundamental que la repetición tenga lugar a través de un proceso de carácter manual, teniendo el contacto con la materia un papel de gran importancia ya que será lo que determine un desgaste físico en el individuo causado por una acción dilatada en el tiempo, provocando una auténtica experiencia de repetición.

El carácter manual de la obra también conlleva determinados efectos plásticos, como las ligeras diferencias entre las piezas o trazos resultantes. Esto nos invita a acercarnos a las obras para reconocer en ellas las pequeñas imperfecciones de la factura humana, y consigo la dimensión de tiempo que la acompaña.

REPETICIÓN COMO HERRAMIENTA

Dentro de los sistemas delimitados, los usos que pueden hacerse de estos medios de creación son muy diversos.

Ahí reside lo curioso de estos procedimientos, en que ponen en marcha un proceso personal e íntimo en el que cada artista hace un uso libre de esta herramienta.

También funciona como un mantra o como un espejo. Una senda que el artista recorre y que desemboca en un mayor conocimiento de sí mismo.

De esta forma, la repetición tendrá un efecto completamente diferente si se utiliza como vía de catarsis para materializar una obsesión, como medio para perderse en la acción y llegar a un estado alterado de conciencia, como forma de evasión o como técnica de confrontación frente a una realidad, por mencionar algunas de las posibles funciones.

De entre los muchos artistas que trabajan con procesos de repetición sistemática, resulta interesante comprobar como para cada uno de ellos pueden cumplir una función diferente. Desde Yayoi Kusama, que nos servirá para ejemplificar la vertiente más patológica trabajando compulsivamente sobre sus traumas, a Anna Maria Maiolino que busca recuperar la experiencia real y sobreponerse a la ansiedad, a Roman Opalka, repitiendo cifras sobre un lienzo obsesionado con el paso del tiempo, pasando por tantos otros artistas en los que la repetición cumple un importante papel a nivel plástico o a nivel procesual.



Figura 1. KUSAMA, Yayoi. (1964). Yayoi Kusama con esculturas acumulativas.
Recuperado de [http://collectie.boijmans.nl/en/collection/3649-\(mk\)](http://collectie.boijmans.nl/en/collection/3649-(mk))

OBSESIÓN Y EXTENUACIÓN EN EL PROCESO REPETITIVO

La obsesión es así mismo un aspecto de evidente relevancia a la hora de abordar los sistemas repetitivos, no sólo a nivel patológico sino también a nivel social, en el marco de la cultura occidental contemporánea. *Cuando una cultura industrial evoluciona enfatizando y basándose en un mayor sentido de la precisión, la repetición, la estandarización y la mecanización, la misma cultura considerará quizá esos atributos de manera diferente, y los miembros de esa sociedad imitarán, encarnarán, interiorizarán, y exagerarán esas cualidades.* (Davis, 2008:13) Continuando esta sugerente reflexión de Lennard Davis y trasplantándola al territorio creativo, la contemplación de los artistas que trabajan con la repetición no sólo debería estar limitada a su punto de vista crítico frente a la estandarización y lo mecanizado, sino que a su vez debemos entender al artista como producto de su contexto y por tanto que sus códigos, lenguajes y visión están impregnados de estos comportamientos sistematizados.¹

Si bien la obsesión es algo inherente a la mente humana y siempre ha existido, es cierto que a partir de la Modernidad se produce un nuevo acercamiento a esta en la cultura occidental.

En una cultura que gira en torno a la eficiencia, la rapidez y la multitarea, y de la que se esperan individuos productivos, la obsesión (entendida no como patología sino como fijación con una idea y dedicación a ella), es una virtud, un don deseable. Sin embargo este don, al traspasar una difuminada línea, se convierte en una alteración psicológica.

Aunque los trastornos psicológicos pueden llegar a complicar severamente la vida de una persona, contemplamos en ciertos proyectos artísticos cómo esta misma energía puede emplearse como método de creación utilizando la obsesión como raíz de la creatividad, que puede ser desbordante si se canaliza de manera eficaz.

Esto nos acompaña a la idea de que la producción artística es en determinadas circunstancias el pretexto ideal para trasladar angustiosos ciclos de pensamiento repetitivo al terreno de lo material, de manera que ciertos rituales mentales se conviertan en rituales físicos que conllevan aspectos placenteros como el contacto con la materia o la simple satisfacción de la expresión.

No sólo en muchas ocasiones la actividad artística es la salida a una obsesión, sino que parece que el valor de la obra de arte aumenta si esta es el fruto de un trabajo obsesivo. La ya mencionada Yayoi Kusama fue desde sus inicios consciente de ello y potenció considerablemente estas características a la hora de configurar su imagen como figura del panorama del arte.

Si hablamos de la obsesión en Kusama tenemos que tratar el concepto de auto-obliteración², en el que la artista se sepulta en un proceso de duro trabajo que se refleja en la proliferación de la misma forma una y otra vez *Ad Infinitum*.

En la obra de Yayoi el motivo de repetición es en la mayoría de los casos referencia directa a su trauma u obsesión (ya sean los macarrones encarnando su repulsión por la comida prefabricada, los falos de peluche representando su pánico al sexo masculino o los puntos haciendo referencia a sus alucinaciones), y esto hace que el fenómeno de la repetición cobre un sentido adicional por ser lo representado aquello que es reiterado a su vez a nivel mental.

Los proyectos de *Infinity Nets* y *Accumulation Furniture* nos sirven para poner un ejemplo de la repetición llevada al extremo de los límites corporales, lo cual pone de manifiesto que la extenuación es un factor clave del sistema de auto-obliteración.³

1 Davis establece en esta publicación un marco en el que observa la obsesión desde un enfoque de antropología biocultural, partiendo de que ninguna enfermedad existe fuera de un contexto cultural.

2 El concepto "Self-obliteration" fue inventado por Yayoi Kusama para referirse al proceso de inmersión en la producción de su obra.

3 Mientras que en las redes infinitas el proceso extremadamente prolongado conduce a un trance en el que la artista se sumerge en un limbo desconectado de la realidad, en las esculturas acumulativas se lleva a cabo una objetualización, que contiene una alusión formal muy directa al elemento traumático, en este caso el órgano sexual masculino.

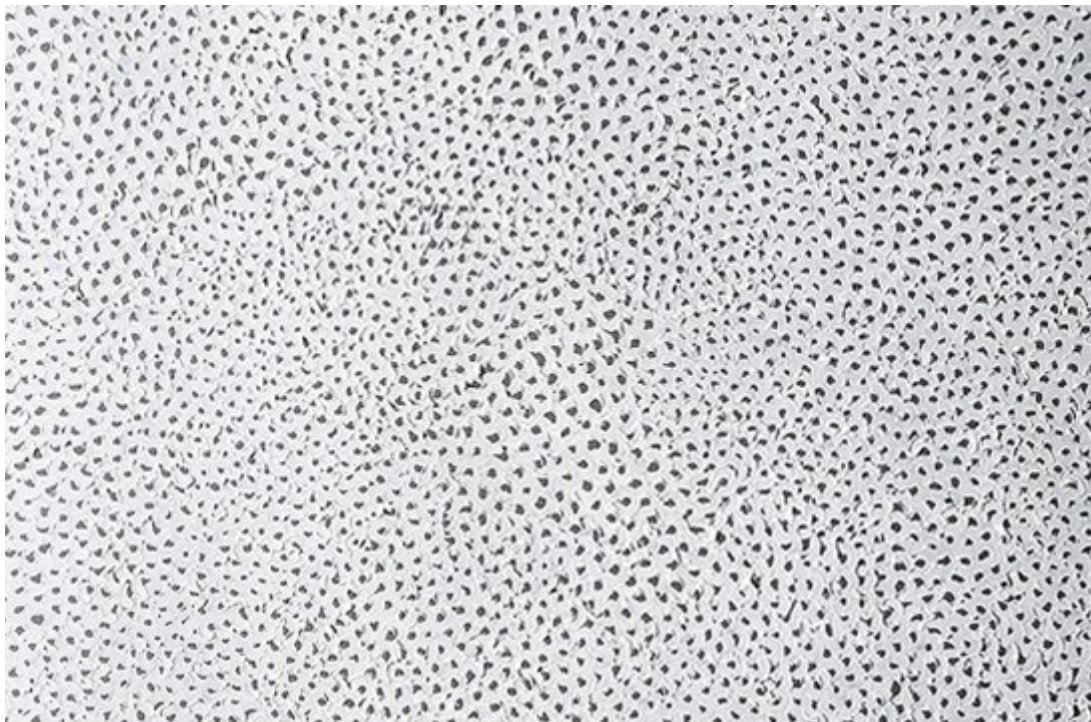


Figura 2. KUSAMA, Yayoi. (1961). Infinity Net. Recuperado de <http://www.wnyc.org/deprecated/story/221812-yayoi-kusama-comes-whitney/slideshow/>

En cierto sentido emulando la recurrencia de esta estructura invasiva de pensamiento, hay un componente de autoalienación en el proceso de repetición que nos ocupa, de someterse a un sistema rígido y sin fin aparente que solo acaba con el agotamiento total al llegar a los límites físicos del cuerpo y de la mente. Sin embargo, ambos proyectos comprenden el titánico esfuerzo de enfretarse a un elemento una y otra vez con el fin de dominarlo, de dejar de temerlo, integrándose finalmente en la percepción del artista como un elemento familiar desprovisto de su hostilidad inicial.

Podemos sugerir entonces un determinado efecto paliativo del trastorno, tendiendo futuros puentes hasta el campo de la arteterapia. *Además de la vertiente paliativa e incluso potencialmente reparadora de su proceso de trabajo, existen otros modos en los que los ambientes podrían apelar a una «construcción de un mundo» de otra índole, extendiéndose más allá de la interioridad psicológica de la artista para abordar una serie más amplia de síntomas y pulsiones comunes a nuestra cultura.* (Applin et al., 2011: 189)

Para concluir, podemos indicar que el interés principal de esta mirada sobre la repetición apunta hacia profundizar en la áreas en las que conlleva un efecto metamórfico.

Al extenderse la acción en el tiempo tiene lugar una experiencia que altera al sujeto inevitablemente, una vivencia que al trascender el aburrimiento, transporta al creador a una nueva visión de su realidad y a una nueva relación con el tiempo.

Es en este punto en el que la repetición es un arma potencialmente beneficiosa: en el proceso de transformación, que puede ser útil para cuestiones tan diversas como la integración de un trauma, la alteración de una idea o la toma de conciencia sobre algo que permanecía oculto.

BIBLIOGRAFÍA

- APPLIN, Jo, MITCHELL, Juliet, MORRIS, Frances, NIXON, Mignon, TAYLOR, Rachel y YAMAMURA, Midori. (2011). *Yayoi Kusama*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DAVIS, Lennard J. (2008). *Obsession: a history*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MARCHÁN, Simón. (1985). *Estructuras repetitivas*. Madrid: Fundación Juan March.
- SERRALLER, Francisco, GARCÍA, Aurora y TARANTINO, Michael. (1992). *Repetición, transformación*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura.

CURRÍCULUM VITAE

Blanca Domínguez Martínez.

Artista plástica licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada, donde también ha completado un Máster en Investigación y Producción en Arte. Actualmente realiza estudios de posgrado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, combinando la investigación académica con la realización de proyectos artísticos, entre los que destaca la reciente exposición individual “Nude” en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Contacto: blancdom@ucm.es

EN TORNO A JOSÉ LUIS GÓMEZ PERALES

NURIA FUENTES GONZÁLEZ

El presente artículo estudia la obra artística del pintor José Luis Gómez Perales, representante de la Abstracción geométrica en España. A través de su obra, de sus exposiciones y de las críticas recibidas, se va perfilando la figura de este autor a menudo silenciado por la historiografía del arte del siglo XX. Su participación a finales de los 60 en la pionera experiencia del “Seminario de Análisis y generación Automática de Formas plásticas” del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y la singularidad de su obra más constructivista le convierte en un referente entre la generación de artistas geométricos que se desarrollaron en la España de los años 50 y con los que expuso en numerosas ocasiones en otras tantas muestras tanto dentro como fuera del país.

Abstracción geométrica; Constructivismo; Centro de Cálculo; Arte español siglo XX.

INTRODUCCIÓN

Este artículo quiere situar al artista geométrico José Luis Gómez Perales (1923- 2008) (Figura 1) dentro del panorama artístico nacional del siglo XX, buscando dar a conocer su trayectoria profesional como pionero de la abstracción geométrica en España, así como su entorno personal, artístico e histórico. Su vida y obra comienzan a desenvolverse durante franquismo, donde las actividades artísticas estaban bien controladas por el Estado. Dentro del arte de la España oficial, Gómez Perales estuvo claramente inmerso en el paisaje político del país pero no buscó significarse políticamente ni en su vida ni a través de su pintura. Consiguió que su obra se desarrollara unas veces junto a las instancias oficiales y otras veces al margen de ellas, y llegó a formar parte del grupo de artistas que consiguieron dar forma a una pintura y escultura, innovadoras, modernas y de vanguardia. Gómez Perales es un artista poco mencionado en la bibliografía existente sobre el arte en España de la segunda mitad del siglo XX y se encuentra poco estudiado de manera individual.

VIDA ARTÍSTICA

Nace en Madrid en 1923. Sus primeros años de colegio se vieron interrumpidos durante la guerra civil y años después emprendió sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

En su época de estudiante viajó a Francia, Bélgica, Holanda, Alemania y Dinamarca para completar sus estudios. En estos viajes coincidió con compañeros entre los que se encontraba Cirilo Martínez Novillo, Francisco Farreras, Eduardo Chillida, Juana Francés o la que sería su mujer, Josefina Fuentes.

En estos años tuvo una participación muy activa en la elaboración de carteles e ilustrando revistas como *Bengala*, *Aula*, *Guía*, *Alcalá* y *La Hora*. Trabajó también como bocetista y diseñador de figurines y decorados de teatro para diferentes obras de las compañías del Teatro Universitario de Madrid, el Teatro del Arte y el Teatro de Cámara.

En su primera etapa laboral trabajó como dibujante y decorador en la galería y estudio de decoración Biosca de Madrid, participando en una exposición colectiva en la galería en 1949 y tres años después realiza su primera exposición individual en la Galería Xagra de Madrid.

Durante estos años participa en diversas exposiciones, como la “Muestra en homenaje a Vázquez

Díaz”, recuerdo de sus alumnos y compañeros y celebrada en Madrid en 1953 en la Dirección General de Bellas Artes. En 1955 sus primeras experimentaciones dentro de la abstracción, con obras a base de líneas muy marcadas y reducidos campos de color son expuestas en la Galería Fernando Fé de Madrid. En 1959 se vuelca en su trabajo como diseñador de muebles, decoración e incorporación del diseño a la arquitectura, explorando nuevas experiencias plásticas. Crea su propia fábrica de muebles “GP”, y colabora con el arquitecto Juan Manuel Ruiz de la Prada Sanchiz, en la decoración de portales de los edificios proyectados por el arquitecto en el ensanche madrileño durante la década de los 60.

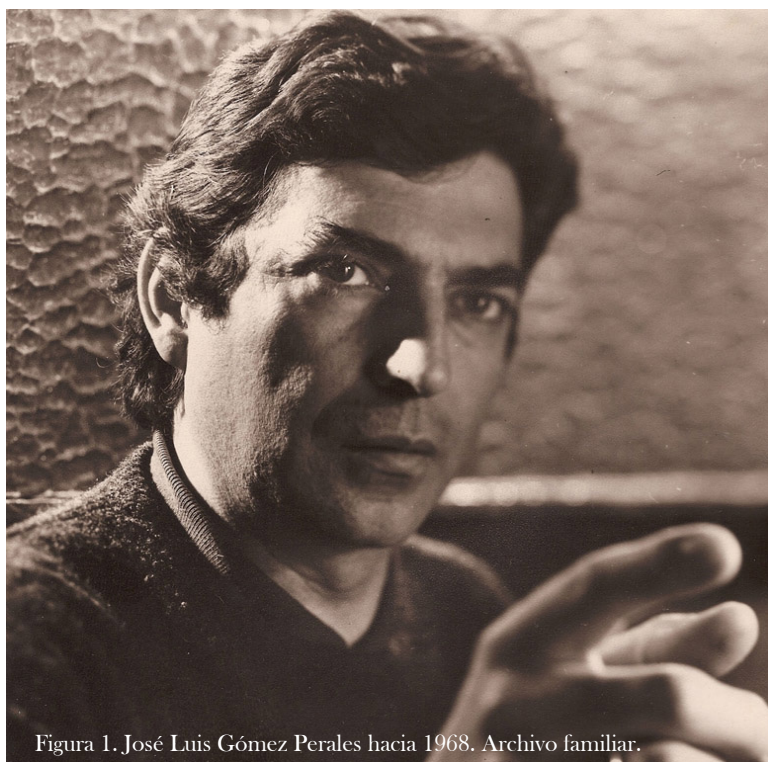


Figura 1. José Luis Gómez Perales hacia 1968. Archivo familiar.

En estos años conoció y también colaboró con el arquitecto José Luis Fernández del Amo¹ realizando junto al escultor José Luis Sánchez, encargos para la decoración de espacios religiosos con pinturas murales, mobiliario, vidrieras y mosaicos en edificaciones e iglesias concebidas por el arquitecto en diferentes provincias españolas.

Desde el curso 1969-70 y hasta su desaparición, en 1972-73, participó activamente en el “Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas” (G.A.F.P.), en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM).² Entre los participantes se creó un gran ambiente de trabajo y estudio, apoyado por los técnicos informáticos del centro de cálculo que elaboraban programas personalizados para los artistas.

Gómez Perales supo aprovechar estas nuevas tecnologías para afianzar su investigación en el estudio de su obra y la sucesión de Fibonacci. Este seminario le sirvió para sistematizar y analizar desde el punto de vista de los ordenadores y los programas informáticos profusos estudios acerca de sus “construcciones moduladas”, sobre las que experimentó extraordinariamente y de las que extrajo interesantes conclusiones que quedarían plasmadas en los Anales del Seminario³. Tras la clausura del mismo siguieron realizándose exposiciones colectivas de los participantes.

En 1972 fue seleccionado por el comisario Ceferino Moreno para participar en la XXXVI *Exposizione Biennale Internazionale di Venezia*, (Italia) en la que expuso siete de sus “Construcciones moduladas” en una sala individual del Pabellón español. Su participación fue un rotundo éxito, vendiendo gran parte de la obra expuesta y consiguiendo otros encargos y exposiciones.

En Madrid, la Galería Juana Mordó le ofreció una exposición individual en 1976, al igual que la Galería Cellini y la Galería Theo (1979).

En 1988 la Galería Soledad Lorenzo le dedica una exitosa exposición individual (“Gómez Perales, 1968-1988”) con la que obtuvo una elogiosa crítica y nuevos encargos y trabajos para el artista.

Tras ésta continuaron las muestras colectivas junto a otros compañeros como “Seis metaconstructivistas”, en Madrid en 1987, exposición individual en el Colegio de Arquitectos de Málaga en 1989, o la colectiva realizada en la Caja provincial de Ahorros de Córdoba en 1991 junto a García Asensio, Povedano y Sempere.

En 2005 “Tres maestros de la abstracción geométrica” expuso en Aranjuez la obra de Gómez Perales, José María Iglesias y Julián Gil.

Su última exposición individual en vida se realiza en el Museo Salvador Victoria, en Rubielos de Mora (Teruel) en 2004.

Sus últimos años, Gómez Perales fijó su residencia en Buenafuente del Sistal, (Guadalajara), donde fallece en diciembre de 2008.

En mayo de 2013, la Galería José de la Mano de Madrid le dedica una interesante exposición sobre su obra de los años 50 a 70 bajo el título “Aventuras de la línea recta”, comisariada por Alfonso de la Torre. En febrero de 2017, de nuevo la Galería José de la Mano de Madrid acerca a la feria Arco '17 un proyecto sobre el Centro de Cálculo (1968-1962) en el que incluye a cuatro artistas que formaron parte de aquel seminario, entre los que está Gómez Perales.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se interesó por este proyecto y adquirió las obras de los cuatro artistas (Alexanco, García Asensio, Gómez Perales y Lugán), para ofrecer al público una sala permanente en el Museo dedicada al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid que será inaugurada a lo largo de 2018.

OBRA ARTÍSTICA DE GÓMEZ PERALES

Gómez Perales realizó una obra emminentemente pictórica pero también investigó otros planos de la creación como la escultura, el diseño de mobiliario, decorados y figurines de teatro, diseño de vidrieras y murales cerámicos.

Hemos analizado su trayectoria basándonos en el campo de la pintura y, dentro de ella, la parte más significativa son las “Construcciones moduladas” que analizaremos en mayor profundidad.

En sus primeras exposiciones de los años 50 su producción era deudora de sus estudios en la Escuela de Bellas Artes. Estas primeras obras tienen mucho de experimentación y búsqueda de un lenguaje propio. Desde 1963 plantea las bases para las primeras “construcciones moduladas” (Figura 2), que desarrollará a lo largo de casi dos décadas y sobre las que investigó y experimentó en profundidad. Durante su estancia en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM) sus ensayos se centraron en estas obras. En las construcciones moduladas, los distintos elementos se construyen por separado y se unen entre sí, lo que permite su desmontado.

En 1974 comienza a realizar las primeras “construcciones en planos superpuestos” derivadas de las construcciones moduladas. (Figura 3). Investiga preferentemente las construcciones en dos y tres planos. Estas obras presentan algunas novedades respecto a las anteriores ya que aparecen giros, abatimientos y diagonales.

Desde 1982 se dedicó preferentemente a estas “construcciones en planos superpuestos” como objetivo principal de su trabajo. En sus últimos años experimentó con estructuras exentas a modo de esculturas con planos superpuestos y otras formas tridimensionales.

La obra de Gómez Perales, de manera individual o en muestras colectivas, ha sido expuesta en diferentes ciudades españolas y en otros países y forma parte de los fondos de centros artísticos como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Museo Municipal de Madrid, y de numerosos museos, galerías y colecciones privadas en España, Europa y América.



Figura 2.
Construcción Modulada N° 7310. 1973.
Fotografía Archivo familiar.

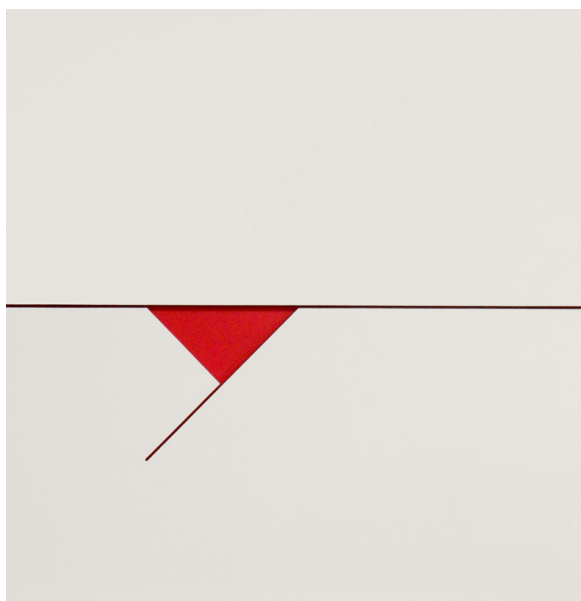


Figura 3.
Construcción en dos planos N° 8719. 1987.
Fotografía Archivo familiar.

LA GEOMETRÍA Y EL NÚMERO EN GÓMEZ PERALES

En las obras de Gómez Perales, fundamentalmente en sus construcciones moduladas y en las de dos y tres planos, la geometría tiene un papel fundamental.

Sus obras están apoyadas en la sucesión de Fibonacci⁴ y en elementos modulados basados en un módulo inicial calculado con dicha sucesión y que se corresponde con los cinco primeros números de ésta.

Todas sus composiciones giran en torno a estos elementos modulares que se combinan unos con otros. Cada elemento es proporcional a sí mismo y, a su vez, todos ellos guardan proporción con el conjunto.

Respecto el color, emplea colores uniformes en cada uno de los módulos. Son colores lisos que crean un campo de color homogéneo, sólido y estable. Los colores guardan relaciones de tono y saturación entre sí pues las mezclas se realizan entre ellos mismos para crear un todo armónico.

CONCLUSIÓN

Tras este recorrido por la vida artística y la obra de Gómez Perales, podemos concluir que el artista es un significativo exponente de la Abstracción geométrica en España y que su recorrido profesional está muy vinculado al del resto de compañeros de su generación y entorno. Su participación en importantes exposiciones individuales y colectivas, así como sus aportaciones en el Seminario de Generación de formas plásticas de la Universidad de Madrid le avalan como un significativo actor dentro del grupo de artistas que introdujeron en nuestro país las nuevas expresiones artísticas de la segunda mitad del siglo XX, Con la realización en 2013 de la exposición monográfica “Aventuras de la línea recta” en la Galería José de la Mano de Madrid, y con la adquisición de parte de sus obra en la pasada Feria de Arco’17 por el MNCARS, Gómez Perales ha vuelto a hacerse visible como representante del arte español de posguerra y se ha recuperado su figura tanto en los circuitos artísticos como en el actual mercado del arte.

1 Arquitecto y primer Director del Museo de Arte contemporáneo de Madrid entre 1952-58

2 Los directores del Seminario, fueron Ernesto García Camarero y Florentino Briones. Estos años se organizaron exposiciones y conferencias sobre los trabajos. Allí coincidió con otros alumnos: Barbadillo, García Camarero, Aguilera Cerni, Sempere, Yturralde, Alexanco, Delgado, García Asensio, Gómez de Liaño, Quejido, Salamanca, Balart, y Lugán.

3 Sobre su paso por el SGFP se puede consultar el Boletín de 1970: GÓMEZ PERALES, J.L.: *Un intento de sistematización en la creación plástica*. Boletín Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Seminario de Generación de Formas Plásticas. N° 8-9. Enero 1970. Pgs 20- 27.

4 Fibonacci: Matemático italiano del siglo XIII que describió la sucesión matemática que lleva su nombre. Cada número se calcula sumando los dos anteriores. 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8 ...

El cociente de dos números de Fibonacci consecutivos está muy cerca de la Sección Áurea “ ϕ ”.

BIBLIOGRAFÍA

- BARREIRO LÓPEZ, Paula, 2009, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- CASTAÑOS ALÉS, Enrique, 2000, *Los orígenes del arte cibernético en España: El seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968- 1973)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- CARUNCHO, Luis M^a (Coord.), 1987, *Constructivistas españoles*, Madrid: Centro Cultural del Conde Duque. Ayuntamiento de Madrid.
- GÁLLEGO, Javier, 1988 “La rectitud de Gómez Peralés”, *ABC*, 13 octubre, pp 13.
- MORENO GALVÁN, José M^a, 14 marzo 1970, “José Luis Gómez Peralés”, *Revista Triunfo*, Año XXIV n^o 406, pp 45-46.

CATÁLOGOS EXPOSICIONES

- *Aventuras de la línea recta. Gómez Peralés (50-70)*. Catálogo exposición monográfica mayo-julio de 2013. [Textos: Alfonso de la Torre y Nuria Fuentes]. Galería de Arte José de la Mano. Madrid. 2013
- *ESPAÑA. 36 Bienal Internacional de Arte, Venecia. España*. Catálogo exposición. [Texto de Ceferino Moreno Sandoval]. Dirección General de Relaciones Culturales Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid. 1972/1972.
- *Formas computadas*. Catálogo exposición. [Texto de Florentino Briones]. Ateneo de Madrid. 1971.
- *Gómez Peralés*. Catálogo exposición. [Texto: J. Gállego]. Galería Juana Mordó. Madrid 1976.
- *José Luis Gómez Peralés*. Catálogo exposición. [Texto: J.M. Costa]. Galería Soledad Lorenzo. Madrid 1988.

CURRÍCULUM VITAE

Nuria Fuentes González.

Licenciada en Bellas Artes por la U.C.M. en 1992 en la especialidad Pintura-restauración. Actualmente cursa el Doctorado en Bellas Artes.

Desde 1999 dirige en Ávila la empresa “Castela, Conservación y restauración S.L.” dedicada a la restauración de Bienes culturales y obras de arte de todo tipo: pintura y escultura en piedra, madera, metal, etc...
Contacto: nurifuen@ucm.es // nuriafuentes05@gmail.com

MULTIPRESENCIA E HIPER-INFLUENCIA DE LA RED GLOBAL. PROPUESTA PARA REVISAR LA CATEGORÍA ARTE CONTEMPORÁNEO BASADA EN UN ANÁLISIS SEMÁNTICO DE LA RED.

ANTONIO LABELLA MARTÍNEZ

La tesis doctoral plantea un análisis del sistema cultural de la esfera-artística-contemporánea en el territorio español gracias a los datos que se generan en la red por parte de los actores implicados. La actualidad se caracteriza por la emergencia de nuevas formas de expresión artística en un paradigma cultural que camina hacia un nuevo modelo que debe incluir las categorías de desorden, hibridez, heterogeneidad... y su desarrollo no se ubica exclusivamente en los espacios tradicionales. La red brinda novedades de difusión y encuentro. Gracias a los resultados del análisis de los datos masivos mediante técnicas experimentadas en las Humanidades Digitales, se están extrayendo conclusiones para realizar una categorización que incluya la complejidad que se presenta en la era digital del Siglo XXI.

Open data; Visual complexity; Arte Contemporáneo; Humanidades digitales.

INTRODUCCIÓN

La era digital ha llegado generando cambios significativos respecto a la relación de los seres humanos entre ellos, con sus estructuras sociales, con el entorno y, por supuesto, con el arte. Tradicionalmente el discurso de la esfera artística se ha definido por una construcción vertical por parte de las instituciones de poder, pero en la actualidad estamos asistiendo a una evolución que implica atender a la respuesta de los espectadores a nivel global a las propuestas institucionales. La validación de discursos pasa por la reputación que estos tienen en La Red. Ante la complejidad de la lectura de esta reputación, diferentes disciplinas tienen la necesidad de revisar sus metodologías y crear formas de trabajo que incorporen herramientas digitales para extraer y leer una ingente cantidad de datos.

LA PREGUNTA

¿Cuál es el alcance actual de la categoría de la *creación artística global contemporánea*? ¿Qué metodología es la idónea para realizar un análisis que revise esta categoría artística desde una investigación cuantitativa gracias a los datos que se generan y comparten en la red por parte de instituciones y actores?

LA RELEVANCIA DE LA PREGUNTA

La relevancia de la pregunta reside en la necesidad de revisar y experimentar (*Proponer*) nuevas metodologías de análisis y categorización del arte contemporáneo, ya que la sociedad global muestra una cierta ambigüedad sobre la conceptualización de la esfera artística contemporánea. Actualmente dicha categoría presenta una heterogeneidad e indeterminación histórica a pesar de ser un objeto institucional que se aborda en cátedras e instituciones museísticas y las herramientas de estudio tradicionales de las disciplinas de esta área de conocimiento pueden ser insuficientes ante la complejidad de la sociedad global y su cultura artística.

HIPÓTESIS QUE SUSTENTA LA IDONEIDAD DE LA PREGUNTA Y DE LOS POSIBLES RESULTADOS

La hipótesis se fundamenta en que las mismas herramientas digitales que están favoreciendo la conexión y el desarrollo de la sociedad global (*internet-dispositivos digitales*) facilitan la realización de análisis cuantitativos/cualitativos de la esfera *artística global contemporánea*, ya que todos los actores son usuarios de estas tecnologías. La experimentación de este modelo va a generar resultados que pueden ser contrastados con las teorías actuales y/o sustentar nuevas teorías. Además de la utilidad en el ámbito de la investigación, los resultados pueden servir para crear nuevos indicadores que sean de utilidad a las diferentes instituciones relacionadas al igual que a los propios creadores

LA METODOLOGÍA QUE, DIRECTAMENTE, PERMITIRÁ RESPONDER A ESA PREGUNTA. ¿QUÉ DATOS SE NECESITAN PARA RESPONDER A ESA PREGUNTA?

La investigación se propone responder la pregunta desde una metodología cuantitativa/cualitativa que ayude a la elaboración de una definición aproximada de la esfera cultural artística contemporánea basada en la información semántica relacionada con la cultura que circula en las redes y que tiene su origen en los actores que participan en ella. Se busca cuantificar datos aplicando análisis estadísticos, usar conceptos y teorías refutadas que determinan qué datos son válidos para trabajar con ellos, usar métodos estadísticos, estudiar conductas y comportamientos de esta esfera, utilizar teorías y metodologías probadas en las humanidades digitales como la teoría de redes aplicada a la esfera cultural contemporánea. Dada la envergadura del trabajo, se trabajara en un espacio geográfico concreto con el objetivo que sea extrapolable a otros territorios. En este caso en la geografía española.

Los datos que se necesitan para resolver esta pregunta se van a extraer de los diferentes repositorios abiertos de Open Data de las diferentes instituciones (público-privadas), así como la suma de otras investigaciones relacionadas. Para los datos que por su naturaleza no se encuentren recopilados en estos repositorios se propone usar la inteligencia computacional para su extracción y lectura directamente de la red (tanto por páginas web como de RRSS).

La configuración de la historia es la suma de muchos presentes, pero no de cualquier presente, sino de los presentes que han sido escritos y puestos en circulación, convirtiéndose en discursos. La singularidad de la esencialidad artística ha complicado la posibilidad de fijar ciertos presentes relacionados con esta esfera, aunque la experimentación y dedicación de importantes autores sentaron las bases para articular una historia de las artes. Algunos Artistas, cuál exploradores que avanzan por las tierras ignotas, experimentaron nuevas formas para recopilar y transmitir la esfera artística de su tiempo. Cada ejercicio fue la respuesta a lo que entendieron un cambio de paradigma que necesitaba ser fijado, ya que lo que no está escrito, simplemente desaparece. Para responder a las preguntas que se plantea la investigación es necesario entender y sumar las experiencias que algunos autores legaron. A continuación se ha esbozado una breve red que ejemplifica diferentes formas de afrontar esta problemática.

El primer cambio paradigmático y el primer autor es, lógicamente, el trabajo fundamental del artista Vasari *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* en el año 1550. Esta valiosa obra fue la respuesta desde la esfera artística que se dio al cambio producido a lo largo de los siglos XIV y XV en la Europa occidental. La metodología se fundamentó en la recopilación de algunos tratados sobre arquitectura, pintura y escultura; técnicas empleadas en las artes y una relación de biografías de los artistas incluidos en lo que el autor entendió como un renacimiento (*Rinascitá*) de la cultura. Hasta ese momento nunca se había realizado un trabajo similar, hasta ese momento ser artista (pintor, escultor y arquitecto) nunca había pasado por un reconocimiento semejante. Gracias a la imprenta y los nuevos sistemas de conexión políticos y territoriales, la difusión de los valores de este movimiento cultural resumidos en esta obra se dio con una velocidad inimaginable hasta entonces por toda Europa. El trabajo de análisis no sólo fue determinante para el futuro de la disciplina sino que posicionaba la esfera artística dentro de unos parámetros.

El hilo de la historia nos guía hacia otro cambio de paradigma a lo largo del siglo XIX que se cristalizaría en el posterior siglo XX. Tal y como recopilaría en un modo de collage Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes* (Benjamin & Tiedemann, 2005), la modernidad estaba compuesta de fragmentos que validaban el modelo del hombre nuevo que se miraba en el presente a diferencia del hombre renacentista que miraba a los modelos del pasado: el hierro en la construcción, el gas en las ciudades, la fotografía o las exposiciones universales... ya no había un discurso lineal y homogéneo que fijase los parámetros del nuevo paradigma. No había un libro ni una voz. El trabajo se basaba en señalar el nuevo paisaje por el que *errabundeaba* el hombre nuevo.

Muy cerca de este trabajo se encontraba la actitud creativa de su amigo y compañero intelectual Bertolt Brecht. El autor pasó un periodo de exilio forzado durante la segunda Gran Guerra y construyó una serie de obras incluyendo su diario que recientemente ha revisado Didi Huberman (Didi-Huberman & Bértolo, 2008). Este diario recopiló, al igual que su amigo, a modo de *collages* su presente extrayendo datos desde la inmediatez que los periódicos lograban gracias los avances tecnológicos. La facilidad que estos tenían para fabricar acon-

tecimientos manipulando imágenes e historias según los dudosos principios de unos y otros, le llevaron a tomar una posición crítica que pasaba por una relectura de la *historia creada*. En un exiliado forzado, condenado a moverse entre fronteras construyendo *otro/presente* desde la complejidad de un periodo de conexión y desconexión, de un momento de cambio. Los datos que fabricaban los medios podían ser extraídos y manipulados para reconsiderar el orden por medio del *montaje*, su presente estaba sugerido en fragmentos dispersos por los medios. Utilizó el canal de su presente para proponer otra lectura entre líneas. Las herramientas utilizadas por los medios para la difusión de creaciones artísticas y corrientes teóricas invitaban a experimentar nuevos modelos de investigación, y el ejemplo más significativo será el trabajo que realizó el teórico Aby Warburg: *Mnemosyne*. Este teórico entendió la historia como una interrelación de fenómenos tanto sociales como económicos y culturales y por lo tanto su investigación debía ser trans-disciplinar para abordar una historia del arte *viva*. Creo un dispositivo basado en plafones que contenían fragmentos fotográficos de prensa o de obras de arte y las relacionaba según diferentes analogías con unos pequeños textos, algo muy parecido a lo que encontraremos posteriormente en el ya citado trabajo de Brecht. Nuevas metodologías para nuevos tiempos. La modernidad comenzaba con nuevos retos para la disciplina humanística para las mentes pensantes y las nuevas técnicas generaban datos fragmentados que permitían experimentar con nuevas metodologías.

Hoy, vivimos en dentro de una complejidad del sistema cultural artístico que podría mostrarse claramente en los intentos del teórico Hal Foster cuando en el año 2009 publicó un artículo en el número 130 de la revista October llamado *Questionnaire on The Contemporary*. En este artículo el autor analiza la categoría artística de lo Contemporáneo incorporando al mismo la heterogeneidad e indeterminación histórica que esta categoría presenta (No será la última ya que este mismo año se publica *Nuevos malos tiempos*, donde plantea categorizar los últimos 25 años en las categorías de *abyecto*, *archivista*, *mimético*, *precario* y *poscrítico*), a pesar de ser un objeto institucional que se aborda en cátedras y programas o instituciones museísticas. La metodología que usó el autor para enfrentarse a este desorden fue la elaboración de una lista de unos setenta críticos y curadores a esta problemática para plantearles a ellos las preguntas. De la lista de setenta críticos elegidos solamente respondieron treinta y siete para enviar sus variadas reflexiones y formar un documento de 124 páginas. El autor construye un collage en bruto de un número representativo de fuentes que usualmente elaboran los datos que conforman las estructuras de un área concreta de la esfera artística. Uno de los retos a los que se enfrenta un humanista del siglo XXI en relación con la esfera artística es la inclusión de la complejidad que presenta la categoría de lo global como objeto de estudio. Ya no existe un lugar de donde emanen los discursos, se suman datos sobre las nuevas actitudes artísticas y formas de creación que necesitan la incorporación de un sistema de análisis que incluya estas categorías de desorden, hibridez, heterogeneidad, complejidad...

Las humanidades están incorporando el desarrollo computacional a sus investigaciones ya que muchas herramientas digitales favorecen nuevas metodologías para enfrentarse a los retos de la sociedad digital. No es sino dentro de las denominadas humanidades digitales desde donde se experimentarán los análisis que permitan generar conocimiento para entender mejor nuestra propia condición de humanos y la relación cultural. Se entiende que los medios de difusión de hoy se han multiplicado exponencialmente, aunque básicamente todos habitan el mismo medio (la pantalla).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, M.Á. (Ed.), 2009. *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica, Pensamiento crítico/Pensamiento utópico*. Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelona.
- ARNALDO, J., FERNANDEZ DEL CAMPO, E., FLECKNER, U., Círculo de Bellas Artes (Madrid) (Eds.), 2012. *El arte en su destierro global: cultura contemporánea y desarraigo*. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- BENJAMIN, W., TIEDEMANN, R., 2005. *Libro de los pasajes*, Akal/Vía láctea. Akal, Madrid.
- DIDI-HUBERMAN, G., 2009. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada, Madrid.
- DIDI-HUBERMAN, G., BÉRTOLO, I., 2008. *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia, 1, Pensamiento*. A. Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid).
- Ejemplar de *Le vite de Vasari* anotado por el Greco, 2015. El Blog de la BNE.
- GROYS, B., CORTÉS-ROCCA, P., 2016. *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*, Futuros próximos. Caja Negra, Buenos Aires.
- GROYS, B., CORTÉS-ROCCA, P., 2014. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, Buenos Aires.
- GUASCH, A.M., 2016. *El arte en la era de lo global: 1989-2015*. Alianza Editorial, Madrid.
- HELSVIG, S.J., n.d. - *Aby Warburg created marvellous theoretical fictions* [WWW Document]. Kunstkríttikk. URL http://www.kunstkríttikk.no/nyheter/aby-warburg-created-marvellous-theoretical-fictions/?do_not_cache=1 (accessed 2.3.18).
- *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori* [WWW Document], n.d. . Biblioteca Digital Hispánica. URL <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000186192&page=1> (accessed 1.4.18).
- *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia* - Akal [WWW Document], n.d. URL https://www.akal.com/libro/malos-nuevos-tiempos_35248/ (accessed 2.3.18).
- *Manocivh_visualizacion.pdf* [WWW Document], n.d. URL http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/manocivh_visualizacion.pdf (accessed 8.13.17).

CURRÍCULUM VITAE

Antonio Labella Martínez

Licenciado en Historia del Arte en la Universidad de Málaga (2013). Realizado el Máster *Investigación en Arte y Creación* en Facultad de BBAA, Universidad Complutense de Madrid. Actualmente curso el programa de doctorado en Facultad de BBAA, Universidad Complutense de Madrid (Iniciado en 2016). Paralelamente, desarrollo mi carrera como creador reflexionando en diferentes soportes con un eje discursivo alrededor de la era digital en relación con la creación artística.

Contacto: alabella@ucm.es

APLICACIONES DIDÁCTICAS DE COLOR Y AGUA: TÉCNICAS AL AGUA COMO RECURSO PARA GENERAR EXPERIENCIAS SIGNIFICATIVAS. PROYECTOS DE DIDÁCTICAS DE LAS ARTES PLÁSTICAS CON MUJERES ADULTAS Y MADRES

ADELAIDA LARRAÍN VERGARA

El artículo expone la propuesta de tesis doctoral en el ámbito del arte y la salud. El estudio muestra las posibilidades de las técnicas al agua como herramienta artística en proyectos comunitarios para la prevención, promoción y bienestar con diferentes grupos de mujeres. El marco práctico de la investigación se desarrolla en dos centros del Organismo Madrid Salud del Ayuntamiento de Madrid en conjunto con profesionales técnicos de salud. La hipótesis propuesta pretende evaluar la repercusión de los programas de creación e intervención con el agua y color en la vida cotidiana personal de las usuarias; generando evidencias de bienestar, confianza y sociabilidad.

Acuarela; Agua; Bienestar; Grupo Motor; Mujeres.

INTRODUCCIÓN

Se presentó la propuesta mediante los siguientes apartados: justificación, hipótesis - objetivos, metodología, marco empírico. La investigación se plantea en el contexto de arte y salud con el enfoque en la prevención primaria y promoción de la salud. La Royal Society for Public Health, en su informe Arts, Health and Wellbeing Beyond the Millenium señala: “Las actividades artísticas se están utilizando para alentar a las personas a asumir la responsabilidad de su propia salud a través de opciones de estilo de vida y una reevaluación de los valores personales”(RSPH, 2013, p. 4).

Según la OMS (Organización Mundial de la Salud), se define la salud como el estado de pleno bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de enfermedad:

Los antecedentes para el desarrollo de las artes para la salud se vienen desarrollando desde la década de 1980. The art and health movement, cobra impulso tras la aplicación de la Organización Mundial de la Salud (OMS), Salud para todos, estrategia que destacó las desigualdades en material de salud y la necesidad de promoción de la salud, definido como El proceso que permite a las personas incrementar el control sobre, y para mejorar su salud. (Hamilton, 2003, pp.401-402)

Según la Carta de Ottawa, la promoción de la salud consiste en proporcionar a los pueblos los medios necesarios para mejorar su salud y ejercer un mayor control sobre la misma (OMS, 1986). Para alcanzar un estado adecuado de bienestar físico, mental y social, un individuo o grupo debe ser capaz de identificar y realizar sus aspiraciones, de satisfacer sus necesidades y de cambiar o adaptarse al medio ambiente. A nivel internacional en las últimas décadas ha habido una constante investigación sobre los beneficios y colaboración entre las actividades de arte y salud. Esto se refleja en las diversas iniciativas, propuestas de prácticas de arte cultura y salud en Alemania, Australia, Canadá, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Japón, Nueva Zelanda, Noruega, Reino Unido y Suecia. Las organizaciones que contribuyen al desarrollo de las artes y la salud en el Reino Unido han sido principalmente: Art Council England ACE, Art for Health in Manchester MMU, Arts & Health South West AHSW, Arts & Humanities Research Council, Arts Enterprise with a Social Purpose AESOP, Centre For Art and Humanities in Health and Medicine CAHHM, King´s college London: arts, health and wellbeing, London Arts in Health Forum LAHF, National Alliance for Arts, Health and Wellbeing, Royal, Society for Public Health RSPH, The National Network for the Arts in Health NNAH, The UK Mental Health Research Network UKHRN, West Midlands Arts Health and Wellbeing WMAH & W.

La presente investigación se plantea en el contexto de Arte y Salud prevención y promoción de la salud. La tesis propone un objetivo principal de determinar si la participación de grupos de mujeres en programas de actividad artística basadas en técnicas al agua y color mejoran su bienestar, promoción y prevención en salud. La relevancia e innovación de la propuesta recae en descubrir las capacidades de la mujer para desarrollar habilidades de comunicación, sociales, confianza y autonomía, mediante la acuarela y sus técnicas al agua.

JUSTIFICACIÓN

Para poder justificar la relevancia y necesidad de esta tesis doctoral, se han planteado tres cuestiones fundamentales:

1. Por qué Madrid Salud
2. Por qué Mujeres
3. Por qué Acuarela

1. POR QUÉ DENTRO DEL MARCO MADRID SALUD: ARTE + SALUD

La Facultad de BBAA de UCM ha firmado un convenio con Madrid Salud para comenzar una línea de investigación y colaboración en el ámbito de la prevención y promoción de la salud.

“El objetivo de esta colaboración ha sido el diseño e implementación de proyectos comunitarios utilizando el arte y la creación plástica como vehículo para la promoción de la salud comunitaria con diferentes colectivos (adolescentes, jóvenes, mujeres, diversidad)”. (Avila, N, 2016)

El arte como herramienta para llevar a cabo los objetivos ha permitido evidenciar y activar creativamente espacios de participación ciudadana implicando a diferentes agentes sociales (asociaciones, colectivos, museos, espacios culturales y artísticos, centros educativos) en proyectos comunitarios de prevención y promoción. Estudiantes de grado y posgrado han trabajado de manera conjunta en la creación y diseño de proyectos comunitarios en los distintos Centros de Madrid Salud donde han confluído en un marco de actuación de manera conjunta la prevención, promoción de la salud y el arte. En los seis años de colaboración se han realizado más de 22 proyectos donde han participado 49 estudiantes en su desarrollo y su diseño, alrededor de 21 profesionales técnicos de la salud, 5 profesores de la Facultad de Bellas Artes y un promedio de 250 participantes y usuarios de los centros de Madrid Salud.

Dentro de los 16 CMS Madrid Salud, los proyectos derivados de las aplicaciones didácticas de color y agua; acuarela, se han desarrollado en dos de los CMS de Madrid Salud: Usera y Villa de Vallecas. CMS Usera desde 2014 - 2015 con el proyecto *Agua y Color visitan Usera*, con un grupo de mujeres adultas con diferente problemática. El 2016-2017 con el programa de doctorado, se inicia en Usera un grupo denominado *Cuidándonos en el Color* con usuarias mujeres. Paralelamente en Villa de Vallecas una intervención de grupo de madres con sus bebés: *Criar en Colores* dentro del programa Materno Infantil. Y el 2017 - 2018, en el segundo año de doctorado se continúan las intervenciones en Villa de Vallecas desde dos proyectos: *Criar en Colores 2* y *Acompañando con el Agua*. El primer grupo comprendido por madres jóvenes de etnia gitana de servicios sociales que asisten al Centro Social Fuentidueña. El segundo grupo compuesto por mujeres usuarias pertenecientes a la población general, con edad comprendida entre los 30 y 70 años.

El programa Aguaunión es un programa que ha nacido posterior a las mediaciones con usuarias mujeres en el CMS Usera. Son usuarias que han estado enlazadas al centro desde el año 2014 en varias intervenciones, han seguido una trayectoria y se presentan para colaborar en la tarea conjunta de mejora y promoción de la salud en el barrio. Se ha denominado al grupo Agua unión porque el agua las ha congregado en el ámbito artístico, socialhumano. El grupo de participantes (mujeres adultas y mayores, usuarias de los programas del CMS), que se va a convocar es un grupo “motor”, muy comprometido con la tarea y que guiarán el taller Aguaunión. (Figura 1)



Figura 1. Cuidándonos con el Color, CMS Usera, 2017.

Figura 1. Cuidándonos con el Color, CMS Usera, 2017

2. POR QUÉ GRUPO DE MUJERES

El número de mujeres atendidas en los Centros de Madrid Salud supera al de hombres a pesar de que todos los programas que se imparten en los CMS van dirigidos tanto a hombres como a mujeres, la oferta está abierta a ambos públicos, sin embargo, existe baja demanda en la participación masculina:

Si preguntamos a un grupo de población de mujeres y hombres: “¿usted cómo se encuentra, bien, mal o regular?”, el resultado será que muchas más mujeres dirán que se encuentran mal y regular, y muchos más hombres contestarán que bien y regular. Ésta es una diferencia que se pone de manifiesto en todos los estudios del mundo. (Valls – Llobet, 2010: 40-41)

Tal vez subsiste de fondo un factor de género que podría justificar en parte la menor participación de hombres en programas de prevención y promoción de la salud.

Hay otro aspecto que resalta a las mujeres en su activa participación en los centros de prevención es que ellas pueden llegar a ser “Agentes de salud” y “Grupo Motor”.

Agentes de salud: miembros pertenecientes a programas de salud pública que tienen una implicación activa en las comunidades para el desarrollo sanitario.

Grupo motor: espacio de salud comunitario no institucional compuesto por un grupo de usuarias mujeres del distrito que en forma voluntaria quieren trabajar junto a la institución de Madrid Salud como grupo de trabajo y empoderamiento para transmitir la responsabilidad a los individuos en su propia vida saludable. El arte y la salud mediante las intervenciones, proporcionan a la mujer un empoderamiento para interactuar con los individuos y mejorar habilidades humanas, asumiendo responsabilidades de su salud, bienestar y mejora de un cambio sostenido de comportamiento en los usuarios. (Figura 2)



Figura 2. Acompañando con el Agua, CMS Villa de Vallecas, 2018.

3. POR QUÉ ACUARELA

Para la selección de la “acuarela” como técnica artística para incorporar en estas intervenciones y programas; se ha realizado un estudio de los aspectos positivos y negativos de su uso frente a otras técnicas pictóricas como el óleo, acrílico, etc. Finalmente se opta por ella fundamentalmente por las siguientes razones (como puede verse en la tabla). (Figura 3)

Acuarela	
Tipos	Características
Pigmento + aglutinante	Componente principal de la acuarela: sencillo y económico
Acuarela en pastilla	Pigmento seco prensado, fácil de transportar.
Acuarela en tubo	Fácil de emplear, permite crear nuevos colores.
Acuarela en barra	Versátil, durabilidad, resistencia a la luz, empleo en seco o húmedo.
Acuarela líquida	Fluida y brillante.
Lápices acuarelables	Sencillez y rapidez para usar, dan acabado y textura.
Rotuladores de acuarela	Sencillos y limpios para trabajar.



Figura 3. Criar en Colores, CMS Villa de Vallecas, 2017.

HIPÓTESIS

Al igual que el título de la tesis doctoral, la hipótesis es uno de los últimos planteamientos que se terminan de modificar y ajustar. Se han planteado la siguiente hipótesis: Técnicas al agua con la acuarela como recurso válido para trabajar y mejorar la participación de las mujeres y generar experiencias significativas de bienestar en grupos de mujeres adultas y madres.

Como señala Madrid Salud en su línea estratégica se plantea como varios objetivos generales entre ellos: Prevenir los efectos en salud de los factores ambientales y promover entornos urbanos saludables. Desarrollar programas y servicios para la promoción de la salud de los y las madrileños, y de la salud comunitaria de sus barrios.

La investigación se plantea un objetivo principal dentro del contexto social y la demanda real de bienestar: Determinar si la participación de grupos de mujeres en programas de actividades artísticas, mejora su bienestar y la prevención en salud.

Y más adelante cuatro objetivos específicos de investigación:

- Analizar los programas de prevención y promoción de Madrid Salud.
- Identificar las técnicas y herramientas artístico plásticas adecuadas a los programas.
- Determinar las estrategias metodológicas para el desarrollo de las intervenciones.
- Evaluar si los programas diseñados favorecen el bienestar en las participantes.

METODOLOGÍA

La investigación tiene un carácter cualitativo e interpretativo, donde a partir de las experiencias y casos desde la práctica, se extraerán los datos. La estrategia general responderá al método de investigación - acción que contiene 5 fases.

- Fase de Observación: diagnosticar el problema o situación de la investigación.
- Fase de Planificación: es el desarrollo de un plan de acción.
- Fase de Acción: actuación para poner el plan en práctica y la observación de sus efectos en el contexto donde se desarrolla. Toma de datos.
- Fase de Reflexión: efectos como base para una posible nueva planificación. Análisis crítico sobre los procesos, problemas, restricciones que se presentan lo que ayudará a valorar la acción para sugerir un nuevo plan de mejora.
- Fase de Evaluación: análisis detallado de cada uno de los ítems para valorar la acción y realizar conclusiones. Ahonda en la interpretación de los datos y supone un estudio más detenido y profundo de las referencias obtenidas.

Dado el carácter transdisciplinar de la investigación, la selección de las técnicas y herramientas de recogida de datos es especialmente relevante:

- Herramientas artísticas: cuaderno de campo, material audiovisual, producción artística.
- Herramientas del ámbito de lo social: entrevistas en profundidad y Open Code (herramienta para codificar datos cualitativos generados a partir de información de texto, notas de campo y transcripción de las grabaciones de las sesiones).

Herramientas del ámbito del arte y la salud: Escala Warwick-Edinburgh⁽¹⁾, Versión española del Warwick-Edinburgh Mental Well-being Scale, (WEMWBS) ©, adaptada por J. Alonso y cols.

Con respecto a estas dos últimas herramientas, es importante destacar que hacer uso de herramientas validadas se ha considerado de especial interés puesto que permitirá dar legitimidad a los datos extraídos y compartir resultados que aporten en el área de conocimiento.

1 WEMWBS: escala para evaluar proyectos y programas que podrían influir en el bienestar mental positivo. Para el uso de la herramienta validada de Warwick-Edinburgh Mental Well-being Scale se solicitó la adquisición de licencia a la entidad Bibliopro. La visión de BiblioPRO es la de convertirse en la Biblioteca Virtual de referencia científica internacional de los cuestionarios en español de Resultados Percibidos por los Pacientes (PRO-Patient Reported Outcomes). <https://www.bibliopro.org/index.html>.

MARCO EMPÍRICO

El marco empírico fue propuesto como línea de tiempo ya que las intervenciones han comenzado desde el 2015 con las prácticas del máster en Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales en el Centro de Madrid Salud Usera: Agua y Color Visitan Usera, continuado en el 2017 en dos centros, con diferentes grupos, y se proyectará también durante el 2018.

Intervenciones Arte y Salud en Centros de Madrid Salud						
	Usera Agua y Color visitan Usera	Usera Cuidándonos en el Color	V. Vallecas Criar en Colores	V. Vallecas Criar en Colores 2	V. Vallecas Acompañando con el Agua	Usera Agua Unión
Perfil	Mujeres adultas en un contexto de prevención.	Mujeres adultas con diferente problemática de salud.	Grupo de madres jóvenes con sus bebés.	Madres jóvenes de población gitana de servicios sociales perceptora de RMI.	Mujeres adultas en situación de problemática social, familiar, personal.	Mujeres adultas: grupo motor.
Nº participantes usuarias	10	8	8	15	13	4
Nº participantes personal Madrid Salud	1	2	2	2	2	1
Edad promedio usuarias	55	74	29 7 meses (bebés)	26 - 3 años (niños)	55	58
Temporalización de la intervención	4 meses 16 sesiones	2 meses 10 sesiones	2 meses 8 sesiones	2 meses 8 sesiones	2 meses 9 sesiones	Grupo en marcha

BIBLIOGRAFÍA

- AVILA N, ORELLANA A, CLAVER L, SEGURA J, MARTÍNEZ M, BORREGO O. (2006). *Proyectos comunitarios: propuestas desde la promoción de la salud y la creación artística*. [online]. Disponible en: <http://comunidadsemfyc.es/proyectos/> [16 enero 2018]
- OMS. *Carta de Ottawa para la Promoción de la Salud*. (1986). [online]. Disponible en: <http://www1.paho.org/spanish/hpp/ottawachartersp.pdf> [16 enero 2018]
- CHATTERJEE, H. AND THOMSON, L. (2013). *UCL Museum Wellbeing Measures*. UCL CULTURE. Disponible en: <https://www.ucl.ac.uk/culture/projects/ucl-museum-wellbeing-measures> [17 enero 2018]
- Madrid Salud, *Estrategia 2015-19*. Disponible en http://madridsalud.es/pdf/corporativo/ESTRATEGIA_MS_2015-2019_jul2017.pdf [14 noviembre 2017]
- HAMILTON, C, HINKS, S, PETTICREW, M. (2003). "Arts for health: still searching for the Holy Grail", *Journal Of Epidemiology & Community Health*. Volumen (57), páginas 401-402.
- Memorias Madrid Salud. (2016). *Memoria Anual 2016*, disponible en http://www.madridsalud.es/pdf/memorias/memoria_anual_completa_2016.pdf [18 enero 2018]
- Royal Society for Public Health, (2013). *Arts, Health and Wellbeing Beyond the Millenium*. London. Disponible en: <https://www.rsph.org.uk/resourceLibrary/arts-health-and-wellbeing-beyond-the-millennium-how-far-have-we-come-and-where-do-we-want-to-go-.html> [18 enero 2018]
- STEWART-BROWN, S., & JANMOHAMED, K. (2008). *Warwick-Edinburgh Mental Wellbeing Scale (WEMWBS)*. *Warwick Medical School*. Retrieved, disponible en <https://warwick.ac.uk/fac/med/research/platform/wemwbs/> [13 enero 2018]
- VALLS - LLOBET, C (2010), *Mujeres. Salud y Poder*, Madrid: Cátedra.

CURRÍCULUM VITAE

Adelaida Larraín Vergara

Licenciada en Artes Visuales y Educación Media en la PUC de Chile. 13 años docente de la asignatura de Artes Visuales. Pintora acuarelista, variadas exposiciones individuales y colectivas: “*Sewell Codelco*”: Corporación Nacional del Cobre, Chile (2008), “Valparaíso, Nuestra Mirada” (2013), “Chiloé, Palafitos y Reflejos”: Muestra individual Casa de América, Madrid (2015). Máster en Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales, UCM (2014). 2017 cargo de personal colaborador para el desarrollo del proyecto de recopilación, evidencias y documentación del Programa Arte y Salud de la Facultad de Bellas Artes y Madrid Salud.

Contacto: adelarra@ucm.es

EL FRAGMENTO COMO REFERENCIA DE LA MODERNIDAD EN LOS PROCESOS DE CREACIÓN DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA ESPAÑOLA (1906-1936)

JAVIER MATEO HIDALGO

A lo largo de las diferentes etapas históricas del arte occidental, a los creadores les ha resultado imposible desentenderse del tiempo presente y pasado. La construcción de sus mundos es resultado de la reunión de los diferentes fragmentos conformadores de la propia cultura. Esta concepción se hace evidente en una etapa concreta: el periodo de la modernidad en que se desarrollaron las vanguardias artísticas, comprendido en las tres primeras décadas del siglo XX. Dicha fragmentación quedará reflejada en la forma en que los creadores que estaban en España interpretaron el nuevo arte y trataron de representarlo estéticamente desde su propia cultura, entre 1906 y 1936. El reciente interés que la vanguardia española ha suscitado en el ámbito de la investigación demuestra la importancia que estos creadores y sus obras tuvieron en el devenir, no sólo del arte español, sino también del internacional.

Este artículo funciona como compendio de mi Tesis Doctoral, *El fragmento como referencia de la modernidad en los procesos de creación de la vanguardia artística española (1906-1936)*, para su presentación en la 1ª Jornada PhDay Complutense Bellas Artes. En él se exponen los asuntos centrales de la misma: la creación artística entendida como construcción fragmentaria, la modernidad como periodo histórico idóneo para este tipo de creación y, finalmente, la forma en que los creadores residentes en España durante la primera mitad del siglo XX asumieron algunos fragmentos clave de la vanguardia europea y conformaron con ellos la vanguardia española mediante un método de creación fragmentario. Mediante este trabajo de investigación se pretende aportar un innovador punto de vista en relación al arte contemporáneo, inscrito precisamente en una cultura tan fragmentada como la presente.

Modernidad; Vanguardia; Fragmento; Creación.

LO FRAGMENTADO COMO MÉTODO Y CONTEXTO: LA MODERNIDAD Y SUS PROCESOS DE CREACIÓN EN LA VANGUARDIA

La realidad puede concebirse como un constructo ideado por las personas que la han conformado en las distintas etapas históricas. El conjunto de sus puntos de vista constituye el sustrato de la historia cultural, conformado por capas de ruinas supervivientes del pasado, herencia de periodos anteriores con que explicar el tiempo presente y construir el futuro. Una realidad multiplicada “en mil caras o haces” (Ortega, 1960: 15). Fenomenológicamente, el conocimiento puede considerarse como ficción, resultado de las abstracciones construidas desde las perspectivas individuales. Serán los propios artistas, muchas veces, los más indicados para interpretar esa realidad múltiple y fragmentada, debido a su propia sensibilidad. El creador se convierte en observador de los elementos históricos del pasado, así como de los que configuran la realidad del presente, extrayéndolos y combinándolos para crear nuevas realidades, aunando tradición y modernidad. Fueron precisamente los creadores del s. XIX quienes comenzaron a evidenciar la concepción de arte como construcción fragmentaria; influidos por los múltiples cambios que la sociedad de su tiempo experimentó, interpretaron el término *modernité* como dejar atrás la cultura presente, dando preferencia a la construcción de un nuevo mundo. Con el progreso, la concepción tradicional del mundo como algo sólido daba paso a su fracturación, generando una mirada fragmentada. El creador, observador de cada pieza constitutiva de la nueva realidad, se convertía en su *flâneur* (Pizza, 1995: 13-17). Para Walter Benjamin el creador moderno, a diferencia del tradicional, era un trapero que recababa elementos sin valor aparente, producidos y desechados por la sociedad, dándoles una nueva vida. Estos despojos o ruinas de las sociedades modernas conformaban los nuevos puzzles de estos creadores que buscaron nuevas relaciones entre las piezas recolectadas (Benjamin, 2005: 375). Crear significaba interactuar con lo que acontecía en el mundo, coleccionar sus piezas clave y filtrarlas por el tamiz creativo, mostrándolas bajo una apariencia diferente.

Uno de los primeros creadores en evidenciar la realidad fragmentada del nuevo arte fue Paul Cézanne. Su cuestionamiento hacia la percepción artística tradicional fue la piedra que fracturó el paisaje pictórico en múltiples fragmentos. Esta acción dio sentido pleno a lo que vino a llamarse “arte de vanguardia”, encabezado por un grupo de creadores que, valiéndose de la tradición artística, rompieron con sus normas promoviendo el progreso cultural a imagen de otros ámbitos de la sociedad del s. XIX, fruto de la modernidad que experimentaba Occidente (Brihuega, 1981: p. 18). Etimológicamente el término “vanguardia” puede desmembrarse en dos palabras: “aván”, y “guardia”; mientras la primera alude a ese ir por delante, la segunda remite metafóricamente a la “parte de una fuerza armada que va delante del grupo principal”. Su alusión metafórica al factor bélico encontró en el s. XX su literalidad, cuando determinados creadores emplearon su arte para transformar la sociedad radicalmente, declarándole la guerra. Sólo destruyendo sus cimientos podía generarse una nueva estética (Krauss, 2002: 171). La vanguardia utilizó las “ruinas” supervivientes de esa “civilización anterior” como base sobre la que edificar el nuevo arte. Bajo la mirada contemporánea, cada pieza heredada adquirió un nuevo sentido. Las diferentes disciplinas conformadoras del arte de vanguardia –pintura, literatura, música, teatro, cine– aplicaron el concepto wagneriano de “obra de arte total” colaborando conjuntamente en el desarrollo de la nueva estética y aportando sus recursos más característicos, generando trabajos interdisciplinarios e influyéndose mutuamente en constante retroalimentación. Los procedimientos de cada ámbito dotaron a estas obras, ya fragmentadas, de mayor heterogeneidad. Como la imagen de un mosaico donde cada parte contribuye a conformar el todo, desafiando al espectador que debe analizar sus teselas para comprender su mensaje: la conformación del mundo moderno a través de la multiplicidad. En estas obras caben elementos del nuevo mundo –el desarrollo industrial y tecnológico, las grandes metrópolis, las aportaciones del ámbito científico, el feminismo en el caso de las mujeres, la toma de conciencia política, la moda, la publicidad, el deporte, la música moderna, el cinematógrafo y la fotografía como nuevos medios de masas (Miller, 2007)– pero también elementos asimilados de la tradición –el retorno a la naturaleza, el resurgir de la estética clásica o de la geometría–.

LA VANGUARDIA EUROPEA Y SU INTERPRETACIÓN FRAGMENTARIA EN ESPAÑA

La modernidad y su influencia en la creación de vanguardia no llegó a los diferentes países europeos simultáneamente. España fue uno de los últimos en hacerse eco, si bien algunos de sus creadores, a título individual, entraron en contacto con el arte europeo del s. XIX y resultaron fundamentales en la concepción del arte moderno (Crispin, 1973: 9). Es el caso de Picasso, cuya migración a Francia le hizo continuador de la fórmula estética cezániana, yendo más allá de la fracturación del paisaje pictórico para hacer evidente, a través de su cubismo, la apariencia fragmentada de la modernidad. Sus obras, rompecabezas compuestos de referencias a las diferentes propuestas culturales del s. XX, muestran una realidad deconstruida mediante fórmulas simplificadoras. Picasso fragmenta la realidad pictórica y la hace dialogar con fragmentos de otras disciplinas. Parade destacará como primera obra escénica cubista, conjugando teatro, danza, música o literatura. De la influencia de Picasso en esta última queda constancia en los calligrammes de Apollinaire, imágenes constituidas por fragmentos literarios de carácter poético (Cózar, 1991: 375-380). Éstos y otros elementos del nuevo mundo quedaron incrustados en el nuevo arte de forma incluso literal, como sucedió con técnicas como el *collage* o el *assemblage*. Gracias a Picasso comenzaron a incluirse materiales ajenos al arte dentro de las propias obras, dotándolos así de aura estética y cuestionando las normas del arte tradicional (Krauss, 2002: 45-57).

El fragmento como objeto apropiado por el nuevo arte tuvo su continuación en otro creador español: Ramón Gómez de la Serna. También él viajó a Europa, impregnándose de los elementos constitutivos de la vanguardia pero, al contrario que Picasso, sí regresó a España para dar a conocer la nueva realidad del arte. Así, Ramón creó su propio “ismo”, el ramonismo, nacido en su lugar de trabajo. Como trapero benjaminiano, reunió en su despacho diferentes objetos encontrados, inspirándose en ellos para sus creaciones literarias de vanguardia. Su universo no es sino una enumeración caótica fruto de la asimilación fragmentada de cada uno de los elementos presentes en la sociedad moderna, desde el más nimio hasta el más característico. Las cuatro paredes entre las que se encerró quedaron cubiertas de diferentes trozos de imágenes, a la manera de *fotocollages* o atlas gráficos del s. XX (Gómez, 1948: 495). Las diferentes perspectivas importadas por Ramón y ensambladas en su libro *Ismos* tuvieron su difusión en el Café Pombo, lugar donde logró reunir a diferentes creadores españoles y europeos interesados en la vanguardia. También José Ortega y Gasset trató de desentrañar los ingredientes del nuevo arte europeo con el fin de divulgarlos en España, en ensayos como *La deshumanización del arte* o con plataformas como *Revista de Occidente* (Crispin, 1973: 9).

Además de lugares como este, donde los creadores españoles confluyeron poniendo en común sus inquietudes creativas, existieron también espacios concretos en los que la vanguardia se formó y comenzó a emprender sus proyectos. La Residencia de Estudiantes y la Residencia de Señoritas buscaron generar un ambiente propicio donde las jóvenes generaciones accediesen a una educación acorde con la de la juventud europea (Lahuerta, 2010: 6). Futuros creadores coincidieron en ambas instituciones, construyeron su amistad y pusieron en común el conocimiento adquirido desde sus diferentes disciplinas, participando finalmente en la realización de sus primeras creaciones artísticas de forma conjunta.

LA VANGUARDIA ESPAÑOLA: SELECCIÓN Y APLICACIÓN DE SUS FRAGMENTOS CONSTITUYENTES

La concepción del nuevo arte como paradigma de la fragmentación queda patente en las innovadoras manifestaciones de los primeros creadores de vanguardia en España: el movimiento ultraísta, por ejemplo, funcionó como contenedor de imágenes literarias, de “palabras en libertad” capaces de independizarse del propio lenguaje para adquirir identidad propia, constituyendo auténticos poemas visuales al modo de la literatura cubista, futurista o creacionista. Esta forma de creación como acumulación de diferentes elementos llega incluso al ámbito escultórico y colagístico: Julio González o Pablo Gargallo concibieron esculturas disponiendo diferentes recortes de piezas en el espacio hasta conseguir su volumetría. Por su parte, creadores como Adriano del Valle o Gregorio Prieto aunaron pintura, dibujo, fotografía, grabado, imágenes publicitarias, originarias de periódicos e incluso de postales para confeccionar escenarios fan-

tásticos a partir de diversos elementos ya existentes apropiados de estos formatos; en ellos, los fragmentos visuales conviven a pesar de su aparente discordancia. Cada uno de los motivos escogidos referencian el mundo de modernidad con el que estos creadores se identifican. La nueva sociedad europea y su apariencia fragmentada quedó también representada en propuestas como el vibracionismo de Rafael Barradas, o en la serie *Verbenas* de Maruja Mallo: estos ejemplos pueden definirse como frescos fragmentados que, como perfectas maquinarias, se componen de diferentes piezas representativas del engranaje moderno (Mangini, 2012: 90). El constructivismo de Joaquín Torres García buscó la síntesis de los elementos conformadores de la cultura occidental en pos de sus formas más esenciales, hasta conformar auténticos retablos o abecedarios de símbolos capaces de describir la historia de la civilización. Joan Miró se decantó por una depuración similar de los elementos de la cultura hasta convertir sus obras en auténticos sus mapas codificados de fragmentos simbólicos, jeroglíficos donde sus diferentes componentes parecen flotar en el espacio, convertidos en signos independientes entre sí pero unidos en un significado último. Por su parte, la Escuela de Vallecas de Alberto Sánchez o Benjamín Palencia busca alejarse de la civilización moderna con el fin de retornar a la naturaleza o a la pureza, donde crear un arte de vanguardia genuinamente español. De esta forma se basarán en los elementos geográficos o naturales conformadores de la tierra castellana, así como en los desechos que la propia civilización abandonará en estos. Estos residuos bien podrían considerarse restos de una sociedad en proceso de putrefacción –como las naturalezas muertas representadas por Maruja Mallo en su serie *Cloacas y campanarios*–, pero también representarán simbólicamente las partes ocultas de la mente del individuo moderno (Mangini, 2012: 127-128). Salvador Dalí utilizará la influencia surrealista en su Método paranoico-crítico, referencia al psicoanálisis freudiano con el que construir un estilo pictórico capaz de desvelar el material fragmentario confeccionado por el inconsciente. La identidad del individuo como constructo de múltiples imágenes, que Dalí crea y ensambla como *collages* mediante una depurada técnica realista. Otros creadores como Federico García Lorca o Ángeles Santos supieron inspirarse en ese surrealismo, o en la representación objetiva postexpresionista y en los avances científicos, creando novedosos microcosmos; de los dos primeros destaca su estética fisiológica, inspirada en ilustraciones de laboratorio como las representadas por Santiago Ramón y Cajal (Lahuerta, 2010: 269); de la tercera, su obra *Un mundo* recrea minuciosamente un planeta extraterrestre. La construcción fragmentaria de la identidad creadora fue también importante para las mujeres de la vanguardia española. Mediante diferentes piezas referenciales de la nueva mujer moderna y de vanguardia importadas de Europa (Mangini, 2012: 16), estas creadoras definieron su personalidad dejándose notar como sujetos activos, abandonando el rol impuesto y objetualizado de sujeto pasivo, modelos para la creación de artistas masculinos, reivindicando su propio “yo”.

Asimismo, la forma con la que encajar cada uno de los fragmentos identitarios de la vanguardia española encontró en el teatro musical su formato ideal. Al igual que en Europa, se realizaron proyectos de tipo colectivo entre diferentes creadores, estéticas y disciplinas: la combinación de ballet, dramaturgia, escenografía, música, pintura, escultura o literatura posibilitó la renovación de la escena española (Muñoz, 2003: 9). El séptimo arte también se convirtió en contenedor de los diferentes fragmentos estéticos de la vanguardia española. La capacidad integradora del cine dio cabida a sus diferentes disciplinas y tendencias estéticas con una capacidad incluso superior a la del ámbito escénico. Gracias al montaje, creadores como Luis Buñuel o José Val del Omar pudieron experimentar unificando diferentes espacios y tiempos de la realidad con total libertad, ensamblando diversos fragmentos de fotogramas con los que construir determinados discursos poéticos (Gubern, 1999: 152-154).

Finalmente, todos estos elementos importados de la modernidad y de la vanguardia europea encontraron su recuento o, mejor dicho, su aplicación social, en las Misiones Pedagógicas. El nuevo arte abandonará su sentido críptico, dándose a conocer a la sociedad española con un fin cultural y educativo. Los elementos del nuevo mundo quedarán integrados en dicho proyecto, donde participaron instituciones educativas, autoridades políticas y algunos de los creadores españoles más representativos de la vanguardia. Ámbitos del nuevo arte como el cine, el teatro, el arte, la literatura o la música se difundirán mediante las estancias de estos “misioneros” en diferentes lugares de la geografía española, especialmente en aquellos más desfavorecidos, donde la cultura resultaba inaccesible. Con ello, se buscó sacar a España de su atraso cultural y de sus altas tasas de analfabetismo (García, 2003: 78).

El estallido de la Guerra Civil hizo saltar por los aires los elementos de vanguardia presentes en España, así como la esperanza de sus creadores por revitalizar el panorama cultural de su país. En la actualidad, el ámbito de la investigación ha mostrado un gran interés por recuperar la trascendencia histórica de la vanguardia española y europea, subrayando la importancia que estos creadores y sus obras tuvieron en el devenir del arte español e internacional. La principal aportación de esta Tesis Doctoral consiste en poner el foco sobre los fragmentos constituyentes del arte español de vanguardia, así como sobre el procedimiento de asimilación de los mismos con el fin de reconstruir las relaciones existentes entre estos creadores, sus obras, su contexto y su circunstancia particular.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (2005), *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.
- BRIHUEGA, Jaime (1981), *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Madrid: Istmo.
- CÓZAR, Rafael de (1991), *Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*, Sevilla: El carro de la nieve.
- CRISPIN, John y BUCKLEY, Ramon (1973), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA ALONSO, María (2003), “Necesitamos un pueblo”. *Genealogía de las Misiones Pedagógicas*”, en Gonzalo SÁENZ DE BURUAGA (comp.), *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 75-113.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1948), *Automoribundia, 1888-1948*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GUBERN, Román (1999), *Proyector de luna. la generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama.
- KRAUSS, Rosalind E. (2002), *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza
- LAHUERTA, Juan José (2010), *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*, Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales.
- MANGINI, Shirley (2012), *Marija Mallo*, Barcelona: Circe.
- MILLER, Arthur (2007), *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*, Barcelona: Tusquets.
- MUÑOZ-ALONSO LOPEZ, Agustín (2003), *Teatro español de vanguardia*, Madrid: Castalia.
- ORTEGA Y GASSET, José (1960), *El espectador*. Tomo IV, Madrid: Espasa-Calpe.
- PIZZA, Antonio (1995), *Baudelaire, la ciudad, el arte. En El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 11-72.

CURRÍCULUM VITAE

Javier Mateo Hidalgo.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2012). Ha realizado el Máster de Guión Cinematográfico en la TAI (2013), así como el Máster en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias de la UAM (2014). Actualmente desarrolla su Tesis Doctoral en la Facultad de Bellas Artes de la UCM, e imparte clases de escritura creativa y artes visuales. En 2013 fue jurado del Premio al Mejor Cortometraje del Festival de Cine de Madrid. En 2012 obtuvo la beca de pintura de Ayllón, Segovia. Así mismo, ha participado en diversas exposiciones colectivas desde el año 2009.

Contacto: javiermateohidalgo@gmail.com

FRANCISCO TORRÓN DURÁN. UN RECORRIDO POR SU LABOR ARTÍSTICA Y SU PUESTA EN VALOR DENTRO DE LA PLÁSTICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA DEL SIGLO XX Y PRINCIPIOS DEL ACTUAL

PABLO PELLUZ

Francisco Torrón Durán (A Coruña, 02/11/1933). En este artículo encontraremos un recorrido sobre la producción artística, influencias y estilos desarrollados así como la puesta en valor de este artista dentro de la plástica española contemporánea del siglo XX y principios del actual. Un repaso biográfico en el que contextualizaremos su figura en el panorama artístico. Sus inicios se desarrollan en A Coruña, su ciudad natal. A la temprana edad de cinco años contrae Meningitis, una enfermedad que le causó una sordera permanente a causa del retraso de la llegada de los medicamentos por la Guerra Civil en España. El arte se convirtió en una vía de escape emocional y muy pronto comenzó con clases particulares de pintura continuando su trayectoria en la Escuela de Artes y Oficios. En su mayoría de edad decidió realizar Bellas Artes en la Academia de San Fernando de Madrid (1952). Temporada que coincide con artistas como Antonio López, María Morales, Alcorlo; y profesores de gran prestigio como Capa, Luis Mosquera, los hermanos Zubiaurre. Una vez finalizados sus estudios entró como restaurador del Patrimonio Nacional en el Palacio Real, combinando su trabajo con su vida artística. Formó parte de la corriente de Vallecas con algunas exposiciones colectivas. Realizó grandes labores de restauración en el Palacio de El Escorial, en Las Descalzas Reales de Madrid (trabajo por el que se le otorgó la medalla de la UNESCO). Su producción artística cobra madurez y son identificativos sus bodegones de colores tierra, naturalezas muertas, cristalería y sobre todo retratos. Una pintura muy suelta de fuerte pincelada con una atmósfera envolvente característica de sus obras. En su última etapa se centra más en la producción artística que combina con algún encargo de restauración.

Arte; Restauración; Pintura; Escultura; Patrimonio.

INTRODUCCIÓN

Francisco Torrón Durán (02/11/1936, A Coruña), Académico de las Bellas Artes por la Real Academia de Bellas Artes de A Coruña. Breve repaso biográfico del artista desde sus inicios hasta hoy en día, abarcando un recorrido por varias épocas de su vida divididas en su etapa de formación, en la que coincidió y conoció a grandes artistas del panorama nacional contemporáneo. Su etapa de madurez profesional, con grandes labores de restauración como último restaurador oficial del Patrimonio Nacional en el Palacio Real que compaginó con su producción artística personal. Círculos en los que se movía con sus coetáneos en el panorama cultural, influencias de otros artistas, descripción y repaso de su producción personal, estilos y técnicas. Y la última etapa en la que se centró más en la propia producción ciñéndose a la pintura al óleo.

OBJETIVOS

En este proyecto se pretende aunar toda la obra de Francisco Torrón, tanto artística, que es muy numerosa; como de restauración. Mi interés se extiende más allá del parentesco familiar, es poder aportar, en un exhaustivo trabajo de investigación, la figura de este artista al ámbito académico/social, su puesta en valor dentro de la plástica española contemporánea del siglo XX y principios del actual y tener constancia de su figura en el campo de las Bellas Artes.

En Abril del 2017 se realizó una exposición conjunta de Francisco Torrón y Pablo Pelluz en la Sala de Arte Apoístrophe, situada en la Plaza Elíptica de la ciudad de Vigo. Su difusión es primordial. La realización de un catálogo y exponer su obra para que el público pueda optar a conocer su trabajo y su figura en el panorama artístico español y mundial es vital como objetivo del proyecto.

INICIOS

Francisco Torrón comenzó sus estudios artísticos a muy temprana edad, en cierto modo, por causas ajenas. A los pocos años de nacer contrajo meningitis, enfermedad que a causa de la Guerra Civil, le dejó sin audición. Esto se produjo por la falta de medicamentos y el retraso de ellos a causa de los contratiempos ocasionados por la Guerra Civil en España. Inicialmente perdió el sentido de la vista y el oído, pero consiguió recuperar la visión al poco tiempo. Gracias a que ya sabía leer y escribir a la temprana edad de cuatro años pudo mantener cierta conexión social. No necesitó aprender el lenguaje de signos ya que desarrolló el entendimiento del habla por la gesticulación de la boca. El hecho de no poder oír causó algunas diferencias a la hora de socializarse y pronto se volcó en el mundo de las artes. En un principio sería una vía de escape que rápidamente se convertiría en una vocación pasional. Sus estudios fueron prácticamente con docencia particular que combinaba con clases extraescolares de dibujo, pintura y escultura que le llevaron a realizar Artes y Oficios en su ciudad natal de A Coruña.

Finalizada esta etapa decidió viajar a Madrid donde continuaría su desarrollo estudiantil en la Academia de San Fernando. Consiguió realizar la prueba de acceso y el primer año al mismo tiempo con evaluaciones muy altas. Hecho poco frecuente ya que lo genérico era formarse previamente para la realización de la prueba de acceso y después realizar el primer año. Fueron unos tiempos en los que conoció a muchas personas que posteriormente han llegado a ser grandes artistas reconocidos, teniendo más acercamiento con María Moreno, Antonio López, Quesada, Teresa Peña, Manuel Alcorlo, Antonio Zarco y Joaquín Peinado. También tuvo un fuerte lazo con varios profesores de la Academia, destacando los hermanos Zubiaurre, nacidos ambos sordos; solían realizar coloquios con artistas del panorama actual a los que Francisco Torrón asistía con frecuencia. Tuvo mucho contacto con ellos durante toda su trayectoria profesional. En esas reuniones se congregaban muchos artistas del gremio de la época y se creaban contactos. Otros profesores con los que tuvo un gran lazo fueron el escultor Eduardo Capa y el pintor Luis Mosquera. Fuera del ámbito académico tuvo contacto con Juan de Ávalos por ser coetáneo. Se licenció en pintura y escultura en 1958 en la Academia de San Fernando y pronto comenzó su vida laboral como restaurador.

MADUREZ ARTÍSTICA

En 1958 decidió terminar sus estudios y casarse con su mujer Beatriz, comenzando como interino de restauración del Patrimonio Nacional en el Palacio Real. Como tal, restauró gran parte de El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, trabajando en la cúpula de la Basílica, luego prosiguió restaurando la Biblioteca del Palacio y gran parte de los frescos de Lucas Jordán. Como anécdota puede citarse que el personal que trabajaban en esa época llegaba a decir que los frescos de Jordán deberían renombrarse y decir que eran de Francisco Torrón.

En el año 1962 entra a formar parte como restaurador oficial del grupo de restauradores; realiza labores muy importantes de restauración en pintura en todas sus técnicas (lienzos, tablas, frescos, temples, etc.). Destacable su labor en el Monasterio de Las Descalzas Reales en Madrid. Su trabajo en este monasterio comenzó con pequeños encargos, pero a medida que se iba integrando en el arte que allí había oculto por el tiempo y el deterioro, se dio cuenta de la maravilla que allí se escondía. Informó de este hecho al director que en ese momento dirigía el departamento de restauración, Fernando Fernández Miranda, para formalizar un contrato de restauración de gran parte del monasterio. Aparte de su gran trabajo de restauración que contempla la policromía de esculturas, frescos, cuadros,... se pueden ver en la entrada dos pinturas al óleo suyas que realizó por encargo para este monasterio.

Evoluciona profesionalmente llegando a fundar y dirigir los talleres de restauración de escultura de piedras, mármoles y madera policromada del Palacio Real. Entre sus trabajos cabe citar la restauración en madera policromada del Cristo Yacente de Gregorio Fernández en el Monasterio de La Encarnación de Madrid. La restauración de un retablo en el Monasterio de Las Huelgas, en Burgos, donde descubrió que un Cristo llamado el Cristo del Espaldarazo, el cuál sostenía una espada en la mano con la que se nombraban a los caballeros con el movimiento de la espada mediante un resorte en siglos anteriores, no era un Cristo, sino una Virgen. La forma de los brazos y el pecho eran dudosas llegando a apreciar unos senos. Este hecho se puede encontrar publicado en los libros del Patrimonio Nacional.

Su línea como restaurador es muy amplia y diversa; su lista de trabajos continúa dejando huella en lugares como el Real Monasterio de la Encarnación (Madrid), el Palacio Real de Madrid, el Monasterio de Santa Isabel (Tordesillas), el Palacio Aranjuez, el Palacio de la Granja (Segovia), el Alcázar de Segovia, los Reales Alcázares de Sevilla, etc.

Por su labor en la conservación del Patrimonio recibió varios galardones destacando la medalla de la UNESCO por la restauración del Monasterio Las Descalzas Reales en Madrid, la Encomienda de Isabel la Católica y la Encomienda al Mérito Civil.

Paralelamente desarrolla su obra pictórica predominantemente a óleo sobre lienzo, apreciando varias corrientes a lo largo de su trayectoria. A los pocos años de entrar como restaurador en el Palacio Real alquiló un estudio cerca de la calle Arenal donde desarrolló gran parte de su obra personal. Cerca de trescientas obras se llegan a contabilizar que haya realizado a lo largo de su vida, algunas de las cuales se encuentran repartidas en diversos lugares como colecciones privadas, monasterios, iglesias, además de sus trabajos escultóricos y de restauración. Forma parte en su juventud de la corriente de Vallecas, participando en los certámenes: Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid), Exposición Francisco Alcántara (Madrid), Concursos Nacionales (Madrid), Pintores de África (Madrid) y Rodríguez Acosta (Granada).

Evoluciona hacia una técnica personal en la que sorprenden las transparencias de sus cristales, sus bodegones y las atmósferas creadas que envuelven los objetos. Muy presentes se observan los paisajes gallegos, haciendo alusión a la tierra en la que nació. Destacable también sus retratos en los que plasma el interior de cada persona. Un buen ejemplo de ello es *Laetitia* (Figura 1), un retrato de una niña sentada sobre un sillón. Se observan esos tonos tierra propios, la atmósfera envolvente y las pinceladas sueltas; se aprecia un gran dominio de la técnica, la composición y el estudio cromático. Ésta, es sin duda, una de sus grandes obras maestras por la plasmación de la destreza y dominio de la técnica. Otra obra muy característica es *Perdiz* (Figura 2), otro gran ejemplo de sus temas pictóricos. En esta obra aún son más destacables esos rasgos cromáticos y atmosféricos que definen perfectamente a Francisco Torrón. El

virtuosismo técnico se distingue perfectamente en estas obras. Predominan los colores tierra y los grises, propios de la corriente en la que vivió. En sus trabajos se puede ver gran influencia de Goya, artista que idolatraba y siempre lo tenía muy presente en sus conversaciones. Velázquez, al que tenía como padre de la pintura y estudiaba con gran frecuencia para inspirarse en sus pinturas. En algunas de sus obras como *Toro Rojo* se aprecian influencias cubistas derivadas, sobre todo, de la obra de Juan Gris. Muchas influencias y estilos pueden rescatarse de sus obras, sobre todo iniciales, que finalmente llega a establecer una madurez artística en la que expresa y representa un estilo más personal y característico, como ya he nombrado anteriormente. Pero su vida artística no tuvo una gran difusión. Esto fue así por su dificultad a la hora de socializarse. Rasgo característico de las personas que padecen la pérdida de este sentido. Perder el sentido auditivo le dificultó mucho a la hora de poder relacionarse y expandirse como artista.

ÚLTIMA ETAPA

Francisco se jubila a la temprana edad de sesenta y tres años por problemas de salud, siendo el último restaurador oficial en plantilla del Patrimonio Nacional en el Palacio Real. Desapareciendo con él los talleres de piedra y de madera en el Palacio Real. En este intervalo temporal sigue creando obra propia centrado en la pintura. Sus bodegones, naturalezas muertas, retratos y paisajes protagonizan esta época con encargos esporádicos particulares de restauración. Su producción comienza a diezmar progresivamente, sobre todo, por causas de salud que no le permitían trabajar cómodamente. Nombrado Académico por el Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. También es Ilustrísimo Señor por todas las medallas y galardones concedidos.



Figura 1. Laetitia. 1980.
Óleo sobre lienzo.
115 x 92 cm. Madrd.



Figura 2. Perdiz. 1987. Óleo sobre lienzo. 61 x 50 cm. Madrid.

CURRÍCULUM

Pablo Pelluz

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, Mención de Honor por la Asociación Española de Pintores y Escultores y cursado en The Art Student League of New York en 2016. Actualmente realiza el Doctorado en Bellas Artes que compagina con sus proyectos artísticos.

Contacto: art@pablopelluz.com

DE SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL A THOMAS METZINGER. UN RECORRIDO EPISTEMOLÓGICO EN LAS NEUROCIENCIAS

MIGUEL ÁNGEL REGO ROBLES

Mi ponencia presentada en la 1ª jornada PhDay Complutense Bellas Artes ha estado orientada a explicar los resultados preliminares de mi primer año de investigación como doctorando de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y como contratado predoctoral en el Instituto de Filosofía del CSIC. A su vez, he presentado mi producción artística realizada durante este periodo de tiempo para mostrar su relación con mi investigación teórica. Para finalizar, he esbozado los temas que desarrollaré durante el siguiente tramo de investigación doctoral.

Neurociencia; Santiago Ramón y Cajal; Epistemología; Cultura visual; Arte.

INTRODUCCIÓN

El título provisional de mi proyecto de tesis doctoral es ‘Epistemología visual: de los dibujos de Santiago Ramón y Cajal a las imágenes en las neurociencias contemporáneas’. El objetivo de esta investigación es analizar la epistemología visual en las neurociencias, centrándome en la producción de formas del sistema nervioso en la obra de Ramón y Cajal y de científicos contemporáneos. Como licenciado en Bellas Artes y artista visual exploro la conexión entre las culturas visuales en la ciencia desde la perspectiva de los estudios CTS (Ciencia Tecnología y Sociedad) y la historia del arte. Para ello, cuento con la dirección y supervisión de Selina Blasco, docente de la Sección Departamental de Historia del Arte III de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid; y de María Jesús Santesmases, profesora de investigación en el Instituto de Filosofía del CSIC.

INVESTIGACIÓN PRELIMINAR

Durante mi primer año de investigación he recopilado la extensa bibliografía que existe sobre Santiago Ramón y Cajal, precursor de la neurociencia moderna. El principal objetivo que he perseguido con esta catalogación ha sido acercarme, desde el conocimiento teórico que tenemos de Cajal, al científico para poder crear un nuevo enfoque crítico. Para ello, contextualizo su producción gráfica en el espacio y en el tiempo desde la epistemología visual y los estudios CTS.

La investigación comienza con las primeras monografías publicadas por Santiago Ramón y Cajal, que datan de 1880 y 1881. Cajal las ilustró a partir de la litografía, una técnica que durante el siglo XIX abarató y aceleró el proceso de producción y difusión del conocimiento respecto a otras técnicas. Esta apreciación no es arbitraria ya que, según mis primeras hipótesis, Cajal utilizó este procedimiento, en ese momento concreto de su carrera, de una forma estratégica. Gracias a esta técnica, además de poder incorporar el color en sus representaciones gráficas de forma seriada, aspiró a ser reconocido por la comunidad científica de forma rápida. Sencillez, economía y precisión fueron sus objetivos al usar la litografía en la producción de sus imágenes más tempranas, en las que mostró sus primeros hallazgos histológicos.

En su autobiografía, Ramón y Cajal menciona que regaló esta publicación a “personas ajenas a mis aficiones” (Ramón y Cajal, 1917a: 30). Esta cita esconde su verdadero interés en el reconocimiento temprano. Su apreciación puede desmentirse gracias a una dedicatoria que se encuentra en la tercera página de una de las cien copias realizadas de su primera monografía de 1880 que lleva por título *Investigaciones experimentales sobre la génesis inflamatoria en el mesenterio, la cornea y el cartílago*¹. Va dedicada a Julián Calleja y Sánchez, presidente del tribunal en la defensa de su doctorado. Por tanto, Cajal también envió su primera monografía a personas de influencia científica para difundir su conocimiento. La dedicatoria en cuestión dice así: “Al sabio anatómico y notabilísimo publicista Don Julián Calleja en prueba de respetuosa consideración. El autor.”

En su autobiografía, Cajal enumeró los textos que utilizó durante su etapa como estudiante. Como alumno de Genaro Casas, catedrático de Patología Médica y decano en la Escuela de Medicina de Zaragoza, consultó el volumen *Die Cellularpathologie* de Rudolf Virchow (1859) y el de Rudolf Albert von Kölliker (1852), además de otros tratados científicos españoles y europeos².

A partir de las imágenes litográficas sobre el cartílago, de la primera publicación ilustrada de Cajal, he analizado las múltiples representaciones del tejido en los diferentes textos que utilizó durante su etapa de estudiante de Medicina (Figura 1). Unas imágenes que se crearon entre los años 1851 y 1880 usando diferentes técnicas como el grabado y la xilografía. Además, los ilustradores usaron diferentes estrategias de representación: el puntillismo, el tramado horizontal, el relleno a una tinta... que permitieron enfatizar y discriminar aspectos del dibujo para mostrar unas formas concretas basadas en la experiencia científica y en la práctica histológica.

1. Santiago Ramón y Cajal (1880). *Investigaciones experimentales sobre la génesis inflamatoria en el mesenterio, la cornea y el cartílago*. Zaragoza: Diario El Católico.

2. “Conseguí leer la *Anatomía general*, de Henle (1843), y el Tratado clásico de *Histología llstoquímica*, de Frey (1871), el Van Kempen (1851) y el Robin (1871), excelentes libros franceses, sirviéronme igualmente de guías. Para los trabajos prácticos pude consultar el *Microscopio en Medicina*, de Beale (1854), su *Protoplasma y vida* y el conocido *Manual técnico*, de Latteux (1883). En cuanto á Revistas científicas, la escasez de mi peculio me obligó á inscribirme al abono de unos Archivos ingleses (*The Quarterly microscopical Science*) y a una Revista mensual francesa, dirigida por E. Pelletan (*Journal de micrographie*)” (Ramón y Cajal, 1917a: 5). Entre paréntesis he introducido el año de publicación de la primera edición de cada volumen.

El Diario de Observaciones de Santiago Ramón y Cajal; un cuaderno de apuntes que recoge dibujos y anotaciones de los estudios de la primera parte de su carrera, se convirtió en el segundo objeto de estudio de mi investigación doctoral. Este diario se encuentra en el 'Legado Cajal'³, dentro del Instituto Cajal del CSIC. Gracias a él, he analizado las diferencias y las similitudes entre sus anotaciones y publicaciones finales; un análisis que me ha permitido estudiar las decisiones tomadas por Cajal a la hora de pasar de un estadio preparatorio a otro final de publicación. Asimismo, he podido hacer un recorrido por la vida material del cuaderno, para analizar cuestiones como el trato que han ejercido las autoridades competentes sobre el archivo de Cajal y su acceso público actual. Sólo así he podido contextualizar la influencia de la obra de Cajal a lo largo del tiempo.

Por último, el estudio teórico de la técnica de la tinción se ha convertido en la tercera rama de esta investigación. Un procedimiento químico que permitió a Cajal ver las neuronas como elementos individuales. Gracias a este tipo de técnica, las células nerviosas son visibles al microscopio para su estudio. Volviendo a la importancia del color en sus dibujos como elemento fundamental, Cajal lo utilizó para dotar a las ilustraciones de información implícita. Es así que, el color negro se volvió distintivo en sus representaciones pues, al teñir las neuronas, Cajal las transformaba a este color.

En otros estudios sobre la neurona, Cajal utilizó químicos diferentes como el azul de metileno para hacerlas visibles y, a través del uso del color, reflejaba en sus dibujos el tipo de tinción química utilizada en las investigaciones. Y es que, para Cajal, dibujar significaba dibujar a color, representar la realidad era formalizar con colores.

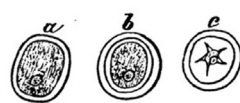
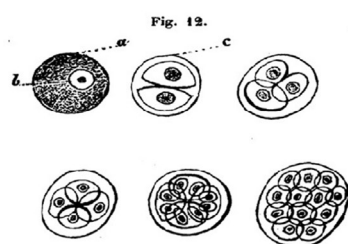


Figura 2.

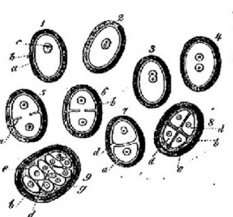
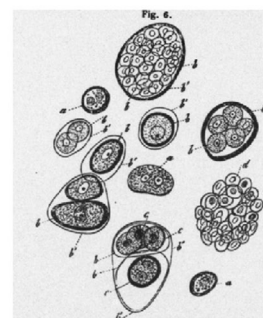


Fig. 88. — Schéma.
Cellules du cartilage, existantes dans des espaces et en
cours de se diviser. a, corps cellulaire; b, cytoplasme; c,
noyau; d, colléole endogène; e, espèce secondaire.

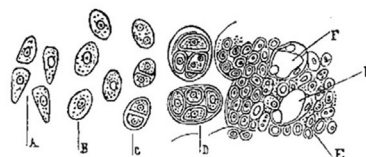
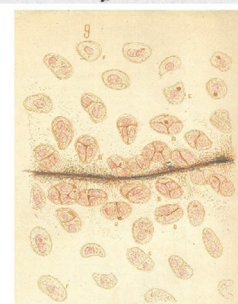


Figura 67.—Sección de un cartilago inflamado artificialmente.



(Figura 1) De izquierda a derecha y de arriba abajo: 1. Van Kempen, E.M (1851). *Manuel D'anatomie Générale*. Francia: Imprimeurs-Libraires de l'Université. Figura 12. P. 24.2. Virchow, Rudolf (1859). *Die Cellularpathologie*. Berlin: Verlag von August Hirschwald. Pg.6 3. Kölliker, Rudolf (1867). *Handbuch der gewebelehre des Menschen*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann. P. 25. 4. Frey, Heinrich (1871). *Traité d'histologie et d'histochemie*. Paris: F. Savy. Pg. 198. 5. Eduardo García Solá (1877). *Tratado de Patología y Anatomía Patológica*. Pg 610. 6. Santiago Ramón y Cajal (1880). *Investigaciones experimentales sobre la génesis inflamatoria*. Zaragoza: Diario El Católico. Pg. 62.

3. El Instituto Cajal del CSIC alberga el denominado "Legado Cajal", que incluye todas aquellas pertenencias, mayoritariamente científicas, que el propio Cajal quiso que se conservasen en su Instituto cuando él falleciese (1934). Fuente: <http://www.cajal.csic.es/legado.html>

INVESTIGACIÓN A DESARROLLAR

En la segunda parte de mi tesis, a desarrollar durante los próximos años de investigación, trataré la epistemología visual en las neurociencias contemporáneas. Durante este tramo quiero abordar los estudios que se han dado durante el siglo XX y XXI sobre la estructura de la neurona, y su influencia en el surgimiento de otras ramas de conocimiento relacionadas como las ciencias cognitivas y la neurofilosofía.

Otro de los ejes centrales de la segunda parte de esta tesis es el análisis de otras imágenes como las de las resonancias magnéticas funcionales (fMRI) y su comparación epistémica con los dibujos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Por otra parte, estudiaré aspectos relacionados con la representación de las neurociencias y las ciencias cognitivas en el cine. Esta aproximación se basará en el estudio de la influencia mutua entre cultura popular, ficción y construcción del conocimiento neurocientífico.

UN ESPACIO INTERMEDIO ENTRE EL ARTE Y LA CIENCIA

Durante este primer año, he compaginado la investigación doctoral con mi producción artística, también motivada por cuestiones en torno a las neurociencias modernas y contemporáneas. La teoría neurofilosófica de Thomas Metzinger, filósofo que fue parte central de mi tesis de fin de master en el Dutch Art Institute de Holanda, ha sido un activo crucial dentro de esta producción.

Para introducir mi último proyecto artístico, y hablar de su relación e incorporación en mi tesis doctoral, me veo obligado a contextualizarlo partiendo de un proyecto anterior que tiene por nombre *Post-Contingent-Coherence*. (Figura 2). *Post-Contingent Coherence* es un video donde se ve a una pianista tocando el Nocturno Op.55, No. 1 en Fa Menor de Frédéric Chopin. La pianista sufre una enfermedad poco común llamada anosognosia, una dolencia que suele producirse por un daño en el lóbulo derecho del cerebro que también puede producir parálisis lateral izquierda en el cuerpo.

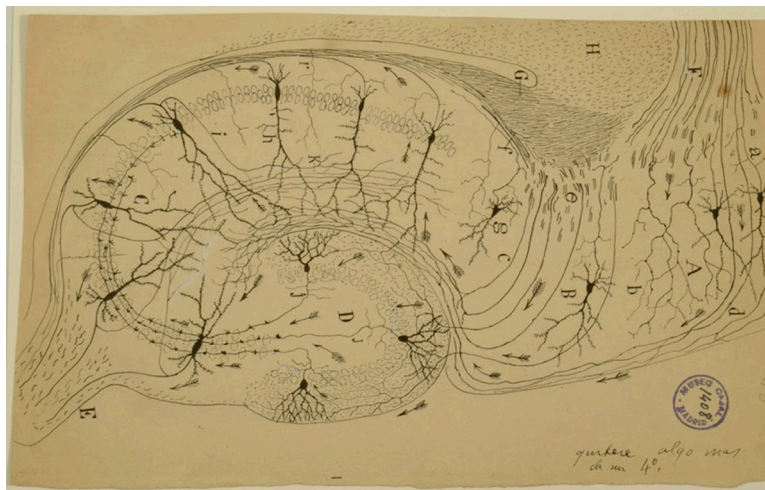
Los pacientes anosognósicos niegan otro tipo de patologías que padecen. Por tanto, si sufren parálisis lateral izquierda y anosognosia al mismo tiempo, esta última patología produce la negación de la parálisis. Así, si a un paciente anosognósico y afectado de parálisis lateral izquierda le pides que haga un trabajo con la mano izquierda, como por ejemplo, atarse los zapatos, lo normal es que lo intente durante horas con su mano derecha; incluso haciendo uso de esta mano para mover la izquierda. Este último caso sería una situación aun más extraña, producida por la relación entre anosognosia y otra patología llamada somatoparafrenia.



(Figura 2) Rego Robles, Miguel Ángel (2016). *Post-Contingent Coherence*. Still Frame.

Lo que me interesa al hablar de este tipo de patologías es el hecho de que cualquier persona pueda ser considerada como anosognósica, ya que en situaciones específicas negamos parte de la realidad para afrontarla. Gracias a ciertos estudios neurocientíficos⁴ se sabe que este hecho se produce, en parte, a través de la activación de ciertos patrones en el sistema vestibular.

Después llegó *Soliloquium* (Figura 3), una serie escultórica acompañada por un vídeo donde, a la vez, aparecen estas esculturas. Para la realización de esta obra me he basado en los dibujos de Ramón y Cajal sobre el tejido nervioso y los he interpretado y reproducido en tres dimensiones en material de vidrio transparente. De una forma retórica hablo de la invisibilidad de las células nerviosas, solo visibles gracias a los procedimientos de tinción. Por otra parte, siguiendo los postulados neurofilosóficos de Metzinger, hablo de la transparencia como una característica del comportamiento del ser humano. Para Metzinger, actuamos de una forma transparente en la medida en que no somos conscientes del entramado neuronal y biológico que se pone en funcionamiento en nuestras acciones con el mundo ya que de otra forma nos sería imposible interactuar con él. En la pieza de vídeo, una actriz conversa con las esculturas de vidrio sobre una patología llamada prosopagnosia, también producida por un daño en el cerebro; una forma de agnosia visual que impide reconocer los rostros. De nuevo, mi interés en hablar de esta enfermedad radica en los comportamientos comunes de todos los seres humanos, también abriendo el espectro a ciertos animales. Esta patología enfatizaría en el comportamiento común del olvido de situaciones, experiencias, objetos, rostros... cuando no son relevantes en nuestra vida o simplemente desaparecen con motivo evolutivo.



A



B

(Figura 3) A. Ramón y Cajal, Santiago (1893). Esquema de la estructura y conexiones del hipocampo. Herederos de D. S. R. y Cajal.

B. Rego Robles, Miguel Ángel (2017). *Soliloquium*. Boceto 3D de escultura de vidrio

4. Ramachandran, Vilayanur S (1995). Anosognosia in Parietal Lobe Syndrome, en *Consciousness and Cognition*, N° 4, pg. 22-51.

Para terminar este texto me gustaría dejar una cita de Santiago Ramón y Cajal recogida de su autobiografía que resume mis pretensiones como investigador doctoral, como artista plástico y a lo que aspiraba Cajal, en parte, con el estudio de las neuronas. Según Cajal *el jardín de la neurología brinda al investigador espectáculos cautivadores y emociones artísticas incomparables. En él hallaron, al fin, mis instintos estéticos plena satisfacción. Como el entomólogo a caza de mariposas de vistosos matices, mi atención perseguía, en el vergel de la substancia gris, células de formas delicadas y elegantes, la misteriosas mariposas del alma, cuyo batir de alas quién sabe si esclarecerá algún día el secreto de la vida mental.* (Ramón y Cajal, 1917b: 156).

BIBLIOGRAFÍA

- RAMÓN Y CAJAL, SANTIAGO (1880). *Investigaciones experimentales sobre la inflamación en el mesenterio, la córnea y el cartílago*. Zaragoza: Imprenta Diario El Católico.
- RAMÓN Y CAJAL, SANTIAGO (1881). *Observaciones microscópicas sobre las terminaciones nerviosas en los músculos voluntarios*. Zaragoza: Imprenta Diario El Católico.
- RAMÓN Y CAJAL, SANTIAGO (1917). *Recuerdos de mi vida. Vols. I y II*. Madrid: Nicolás Moyá.
- METZINGER, THOMAS (2003). *Being No One. The Self-Model Theory of Subjectivity*. Massachusetts: The MIT Press.
- MORRIS, ERROL (2010). *The Anosognosic's Dilemma: Something's Wrong but You'll Never Know What It Is (Part 4)*. Entrevista a V. S. Ramachandran, The New York Times, 23 de junio de 2010, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/06/23/the-anosognosics-dilemma-somethings-wrong-but-youll-never-know-what-it-is-part-4/>
- RAMACHANDRAN, VILAYANUR S. (1995). Anosognosia in Parietal Lobe Syndrome, en *Consciousness and Cognition*, N° 4, pg. 22-51.
- RAMACHANDRAN, VILAYANUR S. Lecture on Anosognosia. <https://www.youtube.com/watch?v=MDHJDKPeB2A&t=2569s>

CURRÍCULUM

Miguel Ángel Rego es artista e investigador. Actualmente realiza su doctorado en el Instituto de Filosofía del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Cursó un Master en Arte y Praxis en el Dutch Art Institute, Holanda. Licenciado en Bellas Artes en la UCM. Es Miembro de la revista Brumaria. Contacto: miguelangel.rego@cchs.csic.es // miguelangelrego@gmail.com

ANATOMÍA ANIMAL EN CERA. ARTE, CIENCIA Y CONSERVACIÓN EN LA COLECCIÓN DE MODELOS TRIDIMENSIONALES DEL MUSEO VETERINARIO COMPLUTENSE (UCM)

ELENA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ DE CANALES

Esta tesis doctoral se apoya sobre tres pilares fundamentales: la investigación histórica y científica, las intervenciones de conservación y restauración y la puesta en valor de las esculturas en cera del Museo Veterinario Complutense, patrimonio científico y artístico de nuestra Universidad. La metodología cumple los parámetros de exigencia y rigurosidad necesarios para la salvaguarda y perdurabilidad de las obras de arte y trata de resolver las problemáticas materiales que amenazan con hacer desaparecer esta colección singular de nuestro Patrimonio.

Ceroplástica; Cera; Conservación; Restauración; Modelos anatómicos.

INTRODUCCIÓN

Desde el siglo XVI, la elaboración de modelos artificiales en cera mediante una actividad conjunta entre el artista y el anatomista permitió aunar el arte con el conocimiento científico. Las figuras en cera permitían superar los condicionamientos derivados del cadáver diseccionado y contribuían a difundir los avances del conocimiento. La cera podía teñirse con la adición de colorantes desde la masa, con lo que se lograban imitaciones perfectas, un simulacro o doble del cadáver. Este tipo de objetos actuaron como instrumentos educativos complementarios en las escuelas de anatomía, tanto de medicina como de veterinaria, y, más tarde, pasaron a formar parte de las colecciones en los museos universitarios. En el ámbito de la Veterinaria destaca, sin duda, el conjunto constituido por la colección de piezas en cera del museo veterinario Complutense, compuesto por modelos tridimensionales centrados en el estudio de la anatomía del caballo, que abarcan una enorme diversidad de variantes técnicas en cuanto a su manufactura. Su origen se remonta a la Real Escuela de Veterinaria de Madrid fundada, por Carlos IV, en 1791 con la que se pretendía lograr importantes avances en la formación de los futuros veterinarios a imitación de la Escuela de Alfort, en Francia. En el caso concreto de la colección madrileña, se trata de un conjunto de esculturas que representan la dentición de équidos para la identificación de edades del caballo, tumoraciones, malformaciones y patologías en extremidades, hernias, o presentaciones de gestación y parto. Todas ellas son el resultado de un complejo proceso técnico de elaboración: algunas piezas están elaboradas sólo con pastas de cera de abeja, otras tienen un soporte auxiliar a base de metal o de hueso animal y otras presentan un estrato interno de yeso sobre el que fueron aplicadas sucesivas capas de cera coloreada. Cambios en las metodologías docentes llevaron a estos objetos a ser retirados de las aulas por dejar de cumplir la función para la que fueron construidos. Pasaron entonces a ser almacenados junto a otro instrumental científico obsoleto y, como consecuencia de ello, sometidos a unas inadecuadas condiciones de conservación. Sólo algunos de ellos fueron rescatados del olvido gracias al esfuerzo personal de docentes que hicieron lo posible por que recuperasen su puesto como elementos representativos de la historia del saber. La funcionalidad didáctica intrínseca de los modelos anatómicos suponía su constante manipulación durante las clases, lo que ha provocado que muchas de las piezas se encuentren en un lamentable estado de conservación. Los avatares sufridos, junto con los deterioros intrínsecos de los materiales que los componen, han dado lugar a las diferentes problemáticas. El envejecimiento natural de las superficies céreas, caracterizadas por su condición hidrófoba y especial sensibilidad al calor, ha supuesto un aumento de la acidez y rigidez en las pastas que eleva su fragilidad. La fluctuación de temperatura y un mal aislamiento son los factores extrínsecos de los que derivan las numerosas deformaciones y separación entre las capas que componen las piezas, junto con roturas, fisuras, craquelados y cambios estructurales. Además, destaca la acumulación de depósitos de gruesos estratos de suciedad muy incrustados en la cera. El deterioro de la película de recubrimiento favorece la adherencia de estas partículas de polución que, por naturaleza, es fuerte debido a la alta carga electrostática del material; estos barnices alteran estéticamente la apreciación de las calidades cromáticas y texturales de los detalles anatómicos. En un esfuerzo por sistematizar en lo posible las actuaciones de conservación-restauración de obras de arte y bienes culturales, las líneas más recientes de investigación y cooperación entre profesionales e instituciones de todo el mundo parecen estar de acuerdo en la necesidad de encontrar un marco metodológico general que normalice, en la medida de lo posible, la intervención tanto desde un punto de vista ético como práctico.

ANTECEDENTES

Como antecedentes a esta investigación, se ha desarrollado el proyecto de i+d HAR2013-42460-P: *La Ceroplástia en Veterinaria: Documentación, caracterización demateriales y metodología de conservación-restauración en la colección Complutense*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Dentro de este proyecto, se ha desarrollado el tratamiento de las piezas y abordado uno de los objetivos esenciales del proyecto, centrado en poner a punto protocolos de actuación en materia de conservación de los modelos. La formación adquirida gracias a la participación en los siguientes proyectos e investigaciones, en su mayor parte centrados en las colecciones ceroplásticas, ha permitido el desarrollo de una tesis muy amplia en cuanto a las temáticas de investigación, así como centrarse en la resolución de los problemas reales de conservación de esta tipología artística. Algunos de estos proyectos son:

- Proyecto fin de magister realizado en 2012, dentro del Magíster en Conservaciónrestauración de Arte Contemporáneo, impartido por la Facultad de Bellas Artes de la UCM en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Proyecto I+D+i: HAR2009-10679: *El Arte de la Ceroplástica Anatómica: Caracterización de materiales y metodología de actuación en conservación de colecciones de modelos anatómicos en cera (Museos anatómicos Facultad de Medicina (UCM) y Valladolid)*, dentro del Plan Nacional de Proyectos I+D: Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016 (MICINN), del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, Gobierno de España.
- Proyecto PNIC2013-003: *Evaluación de la idoneidad y riesgos potenciales en los procedimientos de limpieza sobre Pintura y Policromía. Sistemas acuosos. Jabones de resina y ácidos biliares*. 2014-2015. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).
- Proyecto de Intervención en el modelo anatómico de cera “La Parturienta” de la colección del Museo de Anatomía “Javier Puerta” financiado por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Cultura y Deporte (UCM). Esta escultura completa la muestra de la colección itinerante del Museo de la Evolución Humana de Burgos para la muestra *Arte y Carne. La anatomía a la luz de la Ilustración*, en Madrid, en el Centro de Arte Complutense (sala C-Arte-C) en Madrid, del 26 de mayo de 2016 hasta el 31 de Marzo de 2017. Comisariada por el Profesor Juan Luis Arsuaga.

OBJETIVOS

El proyecto de tesis doctoral que se plantea tiene como objetivo principal documentar un patrimonio inédito de un gran interés histórico y cultural, así como establecer y desarrollar criterios y metodologías de actuación en materia de conservación-restauración específicos para las colecciones de modelos anatómicos en cera pertenecientes al campo de la veterinaria. Los objetivos específicos son los siguientes:

- Determinar el uso de la cera como recurso artístico en la fabricación de modelos anatómicos en veterinaria y su evolución técnica.
- Profundizar en el uso de los modelos anatómicos en cera como objetos de enseñanza en las antiguas escuelas de veterinaria.
- Estudiar pormenorizadamente cada una de las piezas desde el punto de vista de sus características materiales (autoría y técnicas de manufactura), los agentes de deterioro y las patologías existentes.
- Establecer y desarrollar un protocolo de actuación para resolver las problemáticas de conservación y restauración de la colección.
- Proponer un modelo de toma de decisiones como punto de partida.
- Revisar y poner a punto la bibliografía especializada en torno a los objetivos propuestos

METODOLOGÍA

La metodología de trabajo se pretende abordar mediante dos métodos de estudio, aplicados a las dos partes en las que se divide la tesis, que son complementarios y con un desarrollo paralelo: una metodología práctica con desarrollo de casos prácticos y otra documental, de manera que la información obtenida con uno de los métodos pueda ser analizada y correlacionada en función del otro y permita poner en contexto las metodologías propuestas. Para resolver la parte práctica se considera adecuada una metodología orientada al estudio de casos bajo una metodología científica, que aporte soluciones a las hipótesis planteadas en el ámbito del examen de materiales aplicados dentro del campo de la conservación y la restauración. La metodología documental e historiográfica está enfocada a la argumentación mediante la revisión (acopio y traducción) de la literatura especializada, los tratados artísticos y las fuentes documentales -legajos de archivo, inventarios, libros de cuentas...-. Esta modalidad de metodología es aplicada en ambas partes de la tesis pues, la metodología experimental, con una aplicación al trabajo de laboratorio conlleva, por supuesto, una revisión bibliográfica con una metodología documental basada en estudiar en profundidad las diferentes publicaciones científicas e histórico-artísticas sobre el material ceroso y sobre otras colecciones similares, y los proyectos de conservación y restauración destinados a ellas.

Con el objetivo de estructurar la información -los documentos bibliográficos, las imágenes, los textos generados...-, se ha desarrollado un sistema jerarquizado de carpetas-archivos informáticos que permitirán gestionar la información de manera efectiva y cómoda durante el desarrollo de la tesis. Entre los medios técnicos necesarios para el desarrollo del trabajo se encuentran: los recursos informáticos orientados al tratamiento de imágenes y maquetación -Photoshop, Indesign, Illustrator...-. Los medios materiales engloban las herramientas de laboratorio -pipetas, pinceles, pinzas, bisturí...-, los equipos especializados para trabajar con las condiciones más rigurosas desde el punto de vista científico -pHmetro, agitador magnético, calienta ceras...- y los recursos para la preparación de las formulaciones desarrolladas -reactivos químicos, adhesivos, disolventes orgánicos, materiales de reintegración cromática...-.

ESTADO ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN

Ha surgido la necesidad de designar un material adhesivo adecuado para piezas más pesadas de esta colección en particular. En el momento actual, la investigación continúa con las pruebas sobre adhesivos, desarrolladas en la E.T.S. de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de la UPM, en colaboración con el Profesor José Ygnacio Pastor, Catedrático del Departamento de Ciencia de Materiales de la UPM. Una serie de muestras, tomadas de dos de las piezas del Museo di Anatomia Patologica e Teratologia Veterinaria Alessandrini-Ercolani, de la Universidad Alma Mater Studiorum de Bolonia (Italia), se analizarán y estudiarán. La estancia de investigación y formación de cinco meses de duración en el Dipartimento di Scienze Mediche Veterinarie, bajo la tutorización del Profesor Giuliano Bettini y la colaboración con la restauradora Olga Cantos, del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), es esencial para continuar con esta investigación. Se espera que los resultados obtenidos permitan aportar soluciones ajustadas a cada caso de estudio, guiadas en todo momento por los criterios internacionales de restauración actuales. Los resultados del laboratorio aportarán a la tesis un punto de contraste con los orígenes de la técnica ceroplástica y permitirán observar la posibilidad de emplear los materiales testados en ellas.

CONCLUSIONES

Las investigaciones sobre la conservación y restauración de los materiales artísticos no dejan de evolucionar, aplicándose nuevas metodologías y productos. Para poder hacer una aportación al conocimiento científico, en el área específica de la conservación y restauración de escultura en cera, es necesario ser riguroso y conocer los últimos trabajos y publicaciones en dicho campo. Además, la recopilación de información técnica, conceptual y material de esta tesis se encuentra apoyada en la colaboración interdisciplinar, en la que se continúa profundizando con los proyectos de investigación abiertos actualmente con la Universidad Autónoma de Madrid (España) y la Università di Bologna, Alma Mater Studiorum (Italia).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUERA. M y SANDOVA. J, 1999. "Anatomía aplicada del caballo". España, Madrid. S.A. Elsevier pp. 275.
- COLAHAN. P.F, MAYHEW. I.G, MARRITT. A.M, MOORE. J.N, 1998. "Medicina y cirugía equina"(Vol.I y II). Buenos Aires (Argentina). Ed. Intermedica. pp. 772. [Consulta: 02 de agosto de 2017]
- RAGAZZI. A, 2013. "Giorgio Vasari e i modelli plastici ausiliare: sforzo dissimulato, apparente facilità.", *Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica, Anno I, 1*. pp.156-171. Disponible en: <http://es.calameo.com/read/002582324fb50df18a0dc>[Consulta: 01 de agosto de 2017]
- FUSCO. L, 1982. "The Use of Sculptural Models by Painters in Fifteenth-Century Italy", *Art Bulletin*, 2. pp. 175-194. [Consulta: 01 de Octubre de 2017]
- MACLAGAN. E, 1924. "The wax models of Michael Angelo in the Victoria and Albert Museum", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 44, pp. 4-16. [Consulta: 16 de septiembre de 2017]
- GABBRIELLINI. C, NESI. G, ROSSI. F and SPERANZA. L, 2008. "Il restauro di un manufatto in cera del Museo di Anatomia Patologica di Firenze. Il Busto di bambino idrocefalico eseguito da Luigi Calamai nel 1831" *OPD Restauro*, No. 20, pp. 227-234. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/24395066>. [Consulta: 10 de noviembre de 2017]
- AHEDO. C Y CANTOS. O, 2015. "Evaluación de la idoneidad y riesgos potenciales en los procedimientos de limpieza sobre Pintura y Policromía. Sistemas acuosos". España, Madrid. Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). [Consulta: 22 de noviembre de 2017]
- BERZIOI. M, et al. 2010, "Verifica analitica dell'idoneità delle soluzioni acquose nella pulitura di sculture in cera." *Quaderno Cesmar 7* Padua: Il Prato. pp. 1-53 [Consulta: 09 de octubre de 2017]
- GABBRIELLINI. C, et al. 2008, "Il restauro di un manufatto in cera del museo di Anatomia Patologica di Firenze. Il Busto di bambino idrocefalico eseguito da Luigi Calamai nel 1831", *OPD restauro. Revista del Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze*, n° 20. pp. 29-41 [Consulta: 04 de octubre de 2017]
- SÁNCHEZ. A, et al. 2011, "Primeros modelos anatómicos veterinarios en cera de la Real Escuela Veterinaria de Madrid. Aproximación histórica" *XVII Congreso Nacional y VIII Iberoamericano de Historia de la Veterinaria*. pp. 275-279. [Consulta: 18 de noviembre de 2017]

CURRÍCULUM VITAE

Elena Rodríguez González de Canales

Doctorando en conservación y restauración de modelos anatómicos veterinarios realizados en ceroplástica, pertenecientes a la UCM. Especializada con dos Másteres Propios Universitarios en- Documentación Audiovisual. Universidad Carlos III de Madrid y RTVE; y Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo. Museo Nacional de Arte Reina Sofía y Facultad de Bellas Artes UCM-. Disfrutó de la Beca de formación práctica en conservación, restauración y gestión de patrimonio de la UCM. Ha sido contratada (2013-2017) en varios Proyectos i+D de conservación y restauración, así como en Proyectos de conservación y restauración de colecciones para su exposición. Ha realizado una estancia en Bolonia (Italia) en su Museo di Patologia e Teratologia Veterinaria y colabora en Proyectos sobre materiales artísticos en el Dpto. de Ciencia de Materiales de ETSI Caminos, Canales y Puertos, UPV. Conferenciante y ponente en congresos nacionales e internacionales dentro del campo de la conservación y restauración de Patrimonio.

Contacto: elenro08@ucm.es

LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COMO AGENTE DE DESARROLLO DE COMUNIDADES SALUDABLES

SILVIA SILES MORIANA

El propósito de esta investigación es validar que el acceso democrático al arte y a la cultura es un agente de desarrollo de comunidades saludables. Esto se lleva a cabo mediante los preceptos del arte basado en la comunidad y de las prácticas artísticas colaborativas con el objetivo de analizar el funcionamiento de los procesos creativos como herramienta para la promoción de la salud comunitaria. Se trata de una expresión colectiva de la salud que determinada por la interacción de los individuos que pertenecen a dicha comunidad entre sí y con su entorno. En este sentido, se tienen en cuenta los determinantes sociales en salud para atender aquellos grupos sociales para los que se generan menos oportunidades. Además, se focaliza la mirada hacia el concepto de salutogénesis, es decir que las personas son capaces de llevar a cabo acciones por su salud aprendiendo a responder a los retos del ambiente. Por lo tanto, la participación ciudadana como derecho comunitario constituye un eje fundamental en esta investigación. Para llevar a cabo este estudio se han puesto en práctica una serie de acciones dentro del proyecto ARTYS. La Experimental.

Community art-based project; Salud comunitaria; Participación ciudadana; Espacio público.

INTRODUCCIÓN

La sinapsis es la relación funcional entre dos unidades celulares neuronales que constituye el lenguaje básico del sistema nervioso en el proceso de la comunicación neuronal. En esta ocasión, las unidades celulares las constituyen los agentes implicados en un proyecto común: por un lado, el arte, que ha empezado a experimentar en ámbitos que no le eran legítimos hasta ahora, generando propuestas vinculadas a contextos sociales y convirtiéndose en un vehículo para la interpretación y la transformación de la realidad humana, y, por el otro, la salud que ocupa un lugar en la dimensión social de la persona, y no solo en la individual. De este modo, se desarrolla una línea de investigación donde la salud comunitaria busca otras herramientas, estrategias y metodologías y el arte nuevos contextos sociales en lo que intervenir. Es decir, se crea un espacio de colaboración mutua entre el arte y la salud (Ávila, Orellana, Cano, Antúnez, Claver, 2014: 501) dentro de la idea de proyecto comunitario, un concepto compartido por ambas disciplinas (Ávila, Orellana, Claver, Segura, Martínez, Borrego, 2016). que constituye una alianza multi, inter y trans disciplinar.

Así, en el año 2012, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y el Organismo Autónomo Madrid Salud del Ayuntamiento de Madrid firmaron un acuerdo de colaboración, con objetivo fundamental de llevar a cabo *asesoramiento técnico y la realización de actividades, prácticas y proyectos conjuntos desde el arte y la promoción de la salud* (Ávila, Orellana, Cano, Antúnez, Claver, 2014: 501-502). Desde entonces, se han desarrollado una serie de *proyectos que ejemplifican la idea de proyecto comunitario basado en el arte* (Ávila, Orellana, Claver, Segura, Martínez, Borrego, 2016), hasta que en 2017, Madrid Salud apuesta por la consolidación del profesional de arte en contextos de salud comunitaria gracias a la convocatoria de 3 becas de *formación e investigación para la aplicación de metodologías artísticas en los programas de promoción de la salud y psicohigiene, en el contexto del Proyecto Arte y Salud*, que permite la incorporación permanente del perfil artístico en los equipos de los Centros Madrid Salud, porque *cuando se incorpora a este profesional en el engranaje de cualquier sistema sanitario puede desarrollar su labor y comenzar también los procesos de intercambio y desarrollo conjunto con otros profesionales del ámbito sanitario (médicos, enfermeros, etc.)* (Ávila y Acaso, 2011: 20). Es el contexto de esta beca en la que se inscribe esta investigación de tesis doctoral.

HIPÓTESIS

Teniendo en cuenta el estado de la cuestión de esta investigación, se formula la siguiente hipótesis: El acceso democrático al arte y la cultura es un agente de desarrollo para construir comunidades saludables.

OBJETIVOS

Una vez formulada la hipótesis, se presentan los siguientes objetivos:

- Validar si las Prácticas Artísticas y los procesos creativos son herramientas válidas para describir, recoger y responder a las demandas que mejoren la calidad de vida de un colectivo.
- Demostrar si el arte comunitario y las prácticas artísticas colaborativas proporciona nuevos escenarios y metodologías para la construcción de las relaciones sociales dentro un grupo social.
- Señalar si los fundamentos democráticos de la participación ciudadana constituyen procesos emancipadores y de construcción de identidad para una comunidad.
- Evidenciar si una alianza entre el Arte y la Salud Comunitaria aporta nuevos enfoques para la transformación social.

METODOLOGÍA

En cuanto a la metodología utilizada se trata, por un lado, de la *investigación-acción participativa*, poniendo el foco de interés en procesos emancipadores de transformación social mediante la participación colectiva en la investigación, donde las vivencias de las personas y las particularidades del contexto proporcionan las claves para una mayor comprensión de lo que acontece y donde cobra importancia la acción de los sectores anteriormente tenidos en cuenta sólo como objetos pasivos de estudio (Lewin, 2006: 12-13).

Por otro, *la investigación basada en las artes*, que según Shaun McNiff (1998:29), en su obra *Art-Based Research*, podría definirse como “el uso sistemático de procesos artísticos, de expresiones artísticas actuales en todas sus diferentes formas, como manera primaria de comprender y examinar experiencias por parte de los investigadores, así como de las personas involucradas en sus estudios”.

En este sentido, la Investigación Basada en las Artes afirma que, en ocasiones, los lenguajes artísticos ofrecen interpretaciones que no son accesibles con las palabras, por ello, muchas personas encuentran, en las prácticas artísticas una vía más fácil a través de la cual establecer un diálogo con otra persona. (McNiff, 1998:31).

MARCO TEÓRICO: DEFINICIONES

El siguiente punto a tratar, el marco teórico de este estudio, se constituye mediante el conjunto de unos conceptos clave que se considera fundamental definir a continuación.

ARTE BASADO EN LA COMUNIDAD:

En relación con el arte público, el término arte comunitario se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. Estas prácticas implican una revisión de los conceptos modernistas de artista y de obra de arte. El artista delega parte de sus funciones tradicionales en el grupo y el concepto de obra artística se transforma por su carácter procesual y de intervención social. (Palacios Garrido, 2009: 199).

SALUD COMUNITARIA:

Para hablar de salud comunitaria, Pasarín y Díaz (2013: 477) nos hablan de la necesidad de reconocer que la salud de personas y grupos está determinada por múltiples factores, los determinantes, algunos de los cuales están muy cerca y otros alejados del control individual, y que existen desigualdades sociales en salud, es decir, un reparto desigual de oportunidades de disfrutar la salud. Se trata de un enfoque colectivista y emancipador, en el que se eliminan los factores individuales para la construcción de una salud desde lo colectivo, que atiende las necesidades reales de dicha comunidad que es concebida como un foco generador de salud (López Ruíz y Padilla Bernáldez, 2017:15)

SALUTOGÉNESIS: ACTIVOS EN SALUD

En los años 70, Aaron Antonovsky comenzó a desarrollar el modelo salutogénico, “la salud positiva, una forma de ver las acciones en salud focalizando la mirada hacia aquello que hace que las personas, las familias y las comunidades aumenten el control sobre su salud y la mejoren” (Hernán M, Morgan A., y Mena A.L., 2010: 8). En este sentido: *los profesionales y las personas se comprometerían mutuamente en un proceso de empoderamiento, de modo que el papel de los profesionales sería apoyar y ofrecer opciones que permitan a las personas tomar decisiones bien fundamentadas, siendo conscientes de los principales determinantes de la salud* (Rivera de los Santos, et al, 2011: 132) Asimismo, podemos definir los activos en salud “como cualquier factor o recurso que potencie la capacidad de los individuos, de las comunidades y poblaciones para mantener la salud y el bienestar” (Morgan, Davis & Ziglio, 2010).

PARTICIPACIÓN CIUDADANA:

Joan Subirats (2005: 5-7), en su artículo, *Democracia, participación y transformación social*, habla de la “*desconexión y la desafección de la ciudadanía*” en cuanto a la participación democrática, y del sentir general del “*sistema de representación política como una carga más*”, planteando la necesidad de una democracia que recupere el sentido transformador, igualitario y participativo que supere esa visión utilitaria, minimalista y encubridora de profundas desigualdades y exclusiones. Por todo ello, apunta que la complejidad de las situaciones sociales hoy, requieren abordajes colectivos, asumiendo que los ciudadanos y ciudadanas son “*sujetos políticos con voz propia*” (Subirats, 2005: 8).

MARCO PRÁCTICO: ARTYS. LA EXPERIMENTAL

Para llevar a cabo este estudio, se ha diseñado un proyecto de promoción de la salud comunitaria a través de la incorporación del arte como metodología para facilitar la participación de la ciudadanía e impulsar la mejora de la calidad de vida de la vecindad., presentando el espacio público como prolongación de la vivienda, un lugar de debate y encuentro donde compartir experiencias y llevar a cabo acciones colectivas, porque las experiencias artísticas en el espacio urbano sugieren contextos reales o potenciales para el arte, que reflejen la diversidad del contexto social, y se sitúan en la vida cotidiana, (Fernández Quesada, 2004: 221). Esta propuesta se desarrolla en un contexto físico y humano concreto de la Colonia Experimental de Villaverde Alto, un barrio degradado del sur de Madrid, con una situación de vulnerabilidad importante, donde vive una población con pocos recursos, y con un serie de problemáticas sociales que derivan en problemas de salud, en su concepción global comunitaria. Estas problemáticas son, en primer lugar, la vivienda, pues la Colonia Experimental es un conjunto de 408 *infraviviendas* construidas a finales de la década de 1950 por la obra del Hogar Social (Europapress, 20/07/2017), que debían ser provisionales, debido a las malas condiciones de vida que ofrecían, y que nunca fueron renovadas, ni reconstruidas; en segundo lugar, la escasa limpieza por parte de los servicios municipales, debido a una cuestión de competencias institucionales, deriva en una situación de insalubridad; en tercero, los problemas de convivencia entre vecinos como consecuencia de los malestares que conlleva tales situaciones; y por último, la estigmatización de las vecinas y los vecinos, provocada por todo lo mencionado anteriormente.



Figura 1. La Colonia Experimental de Villaverde Alto, Madrid.

De este modo, este proyecto se enmarca dentro de tres objetivos principales:

- Impulsar la participación activa de los miembros de la comunidad a través de las prácticas artísticas colaborativas para generar experiencias positivas en torno a la promoción de la salud (activos en salud).
- Promover la unión grupal/vecinal y las buenas relaciones que permitan crear una red de cuidados mutuos y mejorar la convivencia
- Establecer vínculos y relaciones entre las personas y el espacio público que habitan y comparten.

Por consiguiente, esta propuesta ha comenzado a desarrollarse durante el año 2017 en La Colonia Experimental de Villaverde Alto, a través de la pregunta “¿Qué podemos hacer en común para sentirnos mejor en nuestro barrio?”, para potenciar la participación ciudadana en la búsqueda de soluciones a las problemáticas sociales que viven.

De este modo, se ha comenzado en una primera fase de visibilización y de participación activa en la responsabilidad del cuidado del espacio urbano con el taller “Del tema al lema”, en el que se ha usado de técnica manual del collage, los conceptos de publicidad y contrapublicidad, para diseñar y confeccionar unos carteles que se mostrarán al resto del barrio en una acción activista en el espacio público, junto a la lectura del manifiesto de presentación del proyecto.



Figura 2. Encuentro vecinal en la Colonia Experimental del 22 de septiembre de 2017

RESULTADOS: WORKING PROGRESS

Al tratarse de un proyecto en proceso, los resultados que se pueden presentar en este texto corresponden a la propuesta práctica antes mencionada. De este modo, a través de la propuesta artística se ha facilitado la expresión de necesidades sentidas y demandas de la vecindad en un espacio compartido donde la escucha activa y la participación de todas las vecinas y vecinos se han constituido como eje principal. Además, se ha propiciado la búsqueda de habilidades personales que son susceptibles de compartir con el resto del grupo en futuras fases del proyecto.

Por otro lado, en lo referente al arte, los participantes han manifestado “sentirse bien” con la nueva oportunidad de ser partícipes de la toma de decisiones sobre su entorno, por tener, por primera vez, la oportunidad de aprender sobre el trabajo de otros artistas y por tener un reto creativo que resolver en colaboración.

Por último, se ha establecido un grupo motor de 4 vecinas que trabajan activamente y que se están incorporando en todas las fases de planificación del proyecto. Además sirven como catalizador para el resto de la vecindad, ya que atraen a más personas que van a participar en las siguientes fases del proyecto.



Figura 3. Carteles del taller “Del tema al lema”. Proyecto ARTYS. La Experimental.

DISCUSIÓN

Debido al carácter procesual del proyecto, los resultados logrados hasta la fecha deberán ser comparados con los que se obtendrán a lo largo de la investigación. No obstante, se considera necesario continuar con esta experiencia durante el año 2018 debido a la consolidación de un grupo motor, que se incorporan de forma activa al diseño, planificación, implementación y evaluación de las actuaciones, cumpliendo, de este modo, con los objetivos del arte basado en la comunidad y de la investigación-acción participativa para la producción y elaboración del conocimiento es compartida por el investigador y el investigado (Lewin, 2006: 13).

En definitiva, se trata de un proceso comunitario que refuerza las potencialidades de las vecinas y vecinos, y de una propuesta integradora que conjuga diferentes agentes, saberes y disciplinas en un proyecto común que tiene como lugar de actuación el espacio público como lugar visible donde construir comunidades saludables.

NOTAS FINALES

En definitiva, se trata de un proceso comunitario que refuerza las potencialidades de las vecinas y vecinos, y de una propuesta integradora que conjuga, las prácticas artísticas, los diferentes agentes, saberes y disciplinas en un proyecto común que tiene como lugar de actuación el espacio público como lugar visible donde construir comunidades saludables.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA, Noemí y ACASO, María, (2011). *Una profesión reconocida en contextos de salud: la educación artística*. Arte, Individuo y Sociedad. 23(Núm. Especial), 19-27. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/36740>
- ÁVILA, Noemí, ORELLANA, Ana, CLAVER, Lola, SEGURA, Javier, MARTÍNEZ Mercedes, BORRERO, Olga, (2016) *Proyectos comunitarios: propuestas desde la promoción de la salud y la creación artística*. Comunidad, 2(18), 3. Disponible en: <http://comunidadsemfyc.es/proyectos/>
- ÁVILA, Noemí, ORELLANA, Ana, ANTÚNEZ, Noelia, GARCÍA, Marta, (2014) *Arte, salud y prevención: primeras colaboraciones*. Gaceta Sanitaria. 28(6), 501-4.
- COFIÑO, R, et al (2016), *Promoción de la Salud basada en activos: ¿cómo trabajar con esta perspectiva en intervenciones locales?* Gaceta Sanitaria. 30 (Suplemento 1), 93-8 - DOI: 10.1016/j.gaceta.2016.06.004. Disponible en: <http://www.gacetasanitaria.org/es/promocion-salud-basada-activos-como/articulo/S021391111630125X/>
- Declaración Universal de los Derechos Humanos, (1948) Disponible en: http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf
- Europapress, 20/07/2017. Disponible en: <http://www.europapress.es/madrid/noticia-rehabilitacion-colonia-experimental-villaverde-desbloquea-dos-decadas-reivindicacion-vecinal-20170720191448.html>
- FERNANDEZ QUESADA, Blanca (2004). *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*. Tesis doctoral. Publicacions de la Universitat de Barcelona. Centre de Recerca Polis. Disponible en: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez00.pdf
- HERNÁN, Mariano, MORGAN Antony, y MENA, Ángel Luis, (eds.), (2010), *Formación en salutogénesis y activos en salud*. Serie Monografías EASP nº 15. Escuela Andaluza de Salud Pública. Consejería de Salud y Bienestar Social. ISBN: 978-84-695-7462-1. Disponible en: <https://www.easp.es/project/formacion-en-salutogenesis-y-activos-para-la-salud/>
- LEWIN, Kurt, (1946), *Capítulo 1: La investigación-acción y los problemas de las minorías*. SALAZAR, María Cristina, (2006), *La Investigación-Acción Participativa. Inicios y Desarrollos*. Madrid: Editorial Popular.
- LÓPEZ RUÍZ, Vicky, y PADILLA VERNÁLEZ, Javier, (coords.), (2017). *Salubrisimo o barbarie*. Córdoba: Atrapasueños editorial.
- MCNIFF, Shaun, (1998). *Art-based research*. United Kingdom: Jessica Kingsley Publishers
- MORGAN, Antony, DAVIS, Maggie & ZIGLIO, Erio, (eds.), (2010). *Health assets in a global context: theory, methods, action*. New York: Springer.
- Organización Mundial de la Salud (2007). Disponible en: http://www.who.int/social_determinants/es/
- PASARÍN, M. Isabel. y DÍAZ, Elia, (2013), *Salud Comunitaria: una actuación necesaria*. Gaceta Sanitaria. Barcelona 27 (6), 477-478. Disponible es: <http://scielo.isciii.es/pdf/gsv/v27n6/editorial.pdf>
- SANTOS, Francisco Rivera de los, RAMOS VALVERDE, Pilar, MORENO RODRÍGUEZ, Carmen y HERNÁN GARCÍA, Mariano (2011). *Análisis del modelo salutogénico en España: aplicación en salud pública e implicaciones para el modelo de activos en salud*. Revista Española de Salud Pública. Madrid. 85 (2), 129-139. ISSN 2173-9110 versión impresa ISSN 1135-5727. Disponible en: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-57272011000200002
- SUBIRATS, JOAN, (2005), *Democracia, participación y transformación social*. Polis, revista Latinoamericana de la universidad Boliviana. 4 (12), 0 ISSN: 0718-6568. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1350652>

CURRÍCULUM VITAE

Silvia Siles Moriana.

Licenciada en Historia del Arte, ha cursado el Máster en Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales en el año 2013-2014 y es doctoranda en bellas artes, en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, desarrolla su trabajo en el contexto de la beca de formación e investigación en el proyecto Arte y Salud, del Organismo Autónomo de Madrid Salud, del Ayuntamiento de Madrid.

Contacto: ssiles@ucm.es

LA PERSPECTIVA CALEIDOSCÓPICA Y LA ASOCIACIÓN VISUAL COMO METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

MARI NIEVES VERGARA VÁZQUEZ

La imagen caleidoscópica es el objeto de estudio de mi Tesis Doctoral, la cual consiste en la detección de imágenes que estén relacionadas con su naturaleza. Se trata de una investigación que, aunque desarrollada bajo el prisma de la investigación artística, contempla una articulación multidisciplinar.

Este artículo, que recoge la comunicación presentada en el PhDay, plantea un breve recorrido en torno al tipo de metodología empleada en el desarrollo de la investigación, basada esencialmente en la relación y posterior análisis de las imágenes detectadas. Esta práctica, enfocada de forma *más caleidoscópica* y no tan lineal, es en este caso la adecuada, si se tiene en cuenta cuál es el objeto de estudio y cuáles los objetivos de la Tesis. En el momento en el que ésta no se cierra a un solo ámbito, si no que unifica y abre una fórmula para generar una visualidad más global, los estudios visuales pasan a ser más evidentes y destacados. Así, es posible identificar sus significados a través de la asociación visual y también la presencia que las imágenes tienen en diferentes campos de estudio como el arte, la ciencia o la literatura, entre otros ámbitos. Por lo tanto, no depende de su naturaleza ni tampoco del lenguaje empleado en su representación, ya que de esta manera la investigación se expone bajo una perspectiva más holística, innovadora y plenamente enfocada en el ámbito visual.

Activar *la perspectiva caleidoscópica* a través del proceso de investigación o de la práctica artística nos convierte a la vez en protagonistas y espectadores del proceso, un caldo de cultivo que abre múltiples posibilidades. Tras la exposición de un breve marco teórico contextual acerca de los precedentes en el empleo de este tipo de metodología, se expondrán brevemente algunos casos de estudio de esta Tesis basados en la interrelación y en el mosaico cognitivo que se produce con su articulación.

Imagen caleidoscópica; Asociación visual; Metodología; Resonancia; Interferencia.

LA PERSPECTIVA CALEIDOSCÓPICA: DE IDÉNTICO A IDÉNTICO

En la participación en el PhDay se optó por una presentación articulada en torno a la metodología empleada en el desarrollo de la Tesis Doctoral, directamente relacionada con la comprensión y análisis del objeto de estudio: la imagen caleidoscópica como lugar intermedio y su yuxtaposición de ubicuidades. En el curso de la comunicación se presentaron algunos ejemplos visuales que, precisamente, ubicaban la existencia de la imagen caleidoscópica en diferentes disciplinas para exponer sus conexiones, como se puede observar en el “Panel de Resonancia e Interferencia” (Fig. 1), proyecto que comenzó a finales de 2016 durante una estancia de investigación cuatrimestral en el Departamento de Arte de la Facultad de Artes, Diseño y Arquitectura de Aalto University (Helsinki, Finlandia), y que continúa desde Madrid en la actualidad.



Figura 1. Mari Nieves Vergara, Panel de Resonancia e Interferencia. 2016-Actualidad.

La investigación se plantea, por lo tanto, con el principal objetivo de detectar la presencia de la imagen caleidoscópica con una perspectiva multidisciplinar, abarcando los campos del arte, la ciencia y la literatura. En este caso, la investigación artística ofrece un marco de actuación más amplio, al no tratarse de una Tesis Doctoral desarrollada en el ámbito de la Historia del Arte u otra disciplina, sino en Bellas Artes. El planteamiento del proceso de investigación va en la línea del concepto de visualidad entendido de manera holística, empleando como marco de actuación la comparación y posterior análisis e interpretación de las relaciones existentes entre imágenes similares. Éstas pueden organizarse, formal o conceptualmente, como caleidoscópicas y, en ocasiones, llegan a ser aparentemente idénticas aún proviniendo de ámbitos muy diferentes entre sí y teniendo diferente función y naturaleza.

Este artículo recoge, por lo tanto, la importancia de esta resonancia, de gran peso en el proceso de investigación, principalmente para facilitar la exposición y contribuir al correcto entendimiento del eje de articulación que presenta esta Tesis. Dada la condición de la imagen caleidoscópica, es importante utilizar una metodología de investigación afín a ella para su detección, que propicie la relación simultánea de conceptos e imágenes que contribuyan al estudio de un método de investigación también caleidoscópico.

DE LOS GABINETES DE CURIOSIDADES A LOS PROYECTOS INFINITOS DE ATKINS, WARBURG, BLOSSFELDT, MALRAUX Y BROODTHAERS

El gabinete de curiosidades, una de las primeras formas de coleccionismo y precedente del museo, data del siglo XV. Su función, aunque aparentemente sólo se trate de una curiosa forma de colección, también era didáctica y estaba orientada, precisamente, a la generación de conocimiento mediante la asociación visual. Éste se originaba por la interacción entre objetos de diferente naturaleza, provenientes de diferentes disciplinas y épocas. A su vez, intentaba aunar una visión general del mundo y del universo como respuesta a los constantes descubrimientos que tuvieron lugar en este periodo (Müsch, 2015: 10-13).

Encerrado en un espacio reducido, [el gabinete de curiosidades] constituía un microcosmos que reproducía en miniatura el macrocosmos. [...] La disposición de los distintos objetos en una sala –en parte dispuestos sobre mesas– ofrecía al visitante la posibilidad de relacionarlos entre sí visualmente y entender sus nexos. (Müsch, 2015: 13)

Esta visión cosmológica del gabinete de curiosidades fue sustituida, a partir del s. XVI, por otro planteamiento que reuniría la colección en torno a un ámbito concreto, buscando la especialización en las colecciones (Müsch, 2015: 13). Debido a su escisión en diferentes disciplinas, la producción de conocimiento dado entre las relaciones originadas por la interacción de estas imágenes y objetos heterogéneos quedó prácticamente en desuso hasta los siglos XIX y XX, cuando Anna Atkins, Aby Warburg, Karl Blossfeldt, André Malraux y Marcel Broodthaers emprendieron sus distintos aunque semejantes proyectos, que en el caso de Atkins y Blossfeldt referían a las infinitas combinaciones del fotolibro y que, en el de Warburg, Malraux y Broodthaers, no sólo remitirían a ello sino que fueron, en sí mismos, proyectos infinitos e inabarcables. Planteando otra manera de acercarse a la historia y mediante una forma diferente de analizar la realidad, se puede interpretar cómo las obras de arte contienen, según Benjamin, una “historicidad específica” que “se despliega multiplicadamente”, generando conexiones atemporales entre ellas (Didi-Huberman, 2011: 140). Didi-Huberman especifica que, en este sentido, Benjamin está refiriendo a la historia bajo un prisma “ahistórico”, con el objetivo de redescubrir las conexiones existentes entre las obras de arte y buscar un conocimiento aún “susceptible de descubrir o construir” (2011: 141). Esta concepción, así como los términos de descubrimiento o construcción están, a su vez, directamente relacionados con la finalidad manifiesta de una investigación: ampliar el conocimiento o la noción de descubrimiento. Aunque Benjamin no aludiera a la investigación artística –relativamente reciente en comparación con la investigación académica de otras disciplinas–, Benjamin estaría apuntando, precisamente, a un estudio anclado en la visualidad acerca de las relaciones producidas entre imágenes, que coincide con los planteamientos de la investigación artística. En este caso, Benjamin cambió el planteamiento tradicional prescindiendo del enfoque causal y cronológico, característico de los métodos de investigación históricos. Consecuentemente, con esta forma de entender la historia, se producen nexos y asociaciones visuales entre objetos de diferente naturaleza, procedencia y época. Igualmente es importante la contextualización y la conceptualización de las obras de arte –u otras imágenes, fenómenos, etc.– en un marco histórico concreto, así como el análisis e interpretación que se desarrolla a posteriori de su detección. Sin embargo, es significativo que en el contexto de la investigación artística sea, en un primer momento, la propia resonancia visual lo que relacione ambas imágenes –ya guarden correspondencia con las artes visuales, sean fenómenos científicos y/o naturales o bien un fragmento en un libro que refiera, en este caso, al carácter caleidoscópico– y genere la conexión.

Didi-Huberman explica que Benjamin referiría precisamente al caleidoscopio en relación al historiador como traperero que, al igual que el papel asumido por Warburg, recoge y crea simultáneamente un montaje/desmontaje basado en “el doble régimen de la imagen”: por un lado el desecho de lo que hay del otro lado del caleidoscopio –tejidos, piedras, baratijas, etc. o el mismo reflejo de la propia realidad– y, por otro, el de la estructura (2011: 189). Asimismo, en relación a la publicación de “Formas originarias del arte” de Blossfeldt –que mostraba elementos pertenecientes a la naturaleza representadas como, valga la redundancia, “originarias del arte”–, Didi-Huberman explica el interés de Benjamin por la presencia de una estructura caleidoscópica en la publicación, por el carácter caleidoscópico del libro y su continuo sistema de composición y descomposición (morfología de montaje-desmontaje-remontaje), de su metamorfosis sin continuidad causal previsible, como sucede con las imágenes en el caleidoscopio (2011: 204). En este sentido, concluye cómo “una colección muda de imágenes reunidas según una cierta ley de las formas, produjo un conocimiento visual capaz de ‘cambiar nuestra imagen del mundo en una

medida todavía imprevisible” (2011: 195). A pesar de no tener referencias de Benjamin a este respecto, éste fue el planteamiento de la publicación de la botánica y fotógrafa Anna Atkins a finales del s. XIX, “Photographs of British Algae”. Previa a la de Blossfeldt, es similar en contenido, enfoque y concepto, estando considerada como el primer fotolibro de la historia, conformado íntegramente por cianotipias de algas (Atkins, s.f.).

Ese era, precisamente, el mismo espíritu de Warburg, cuyo proyecto estaba en cambio permanente como un organismo vivo, generando un nuevo significado para cada constelación (Warburg, 2010: VI). Warburg se definía a sí mismo como “psico-historiador”, cuyo cometido era la antropología de las imágenes, debido al efecto de anacronismo que ponía en marcha a la hora de cuestionarlas (Didi-Huberman, 2011: 146-147). A su vez, él mismo estaba motivado por “la psicología de la creación, y el proceso de producción de imágenes e ideas” (Warburg, 2010: 138). Además, es de señalar su contribución de la existencia de una memoria colectiva, mediante su propuesta de una “ciencia de la imagen” (Warburg, 2010: 154). En relación a los paneles del “Atlas Mnemosyne” –proyecto inacabado aunque realizado entre 1924 y 1929–, Agamben expone que su lectura “muestra que ninguna de las imágenes es el original, así como ninguna de las imágenes es simplemente una copia o una repetición” (2009: 38-39). Esto también sucede con el caleidoscopio y con las imágenes que genera, donde no es posible averiguar cuál es el original y cuáles las copias, a pesar de que la imagen esté compuesta por partes idénticas.

El cometido de la investigación, además de estudiar el caleidoscopio como dispositivo, pretende abarcar más allá de las imágenes que genera, para detectar aquellas que ya están presentes en la naturaleza o en diversas expresiones artísticas. Así, aunque la producción de conocimiento esté únicamente asociada al estudio de la imagen caleidoscópica, se emplea un enfoque mucho más amplio que pone en funcionamiento la constante de “diacronía y sincronía, unicidad y multiplicidad” (Agamben, 2009: 39). Esto iría en la línea de “El museo imaginario” de André Malraux, publicado en 1947. Aunque no tengamos testimonio gráfico del proceso de Warburg, sí que lo hay de Malraux, que tenía un proceder similar aunque, en su caso, va más allá al descontextualizar completamente el objeto artístico llevándolo al mismo nivel a través de la fotografía y la posterior comparación de imágenes: “Todas las cuestiones relacionadas con la historia y el contexto cedían el paso a la visualidad”, mediante la abstracción de los objetos para crear “un continuo uniforme y sin fisura” (Borja-Villel, 2010: 21). Otro caso similar aunque opuesto en cuanto a lo matérico es el de Marcel Broodthaers, que asimilando las ideas de Duchamp –el uso del museo para legitimar la obra de arte– y las de Magritte –bajo la fórmula de “Esto no es una obra de arte”–, reuniría 266 objetos en torno al concepto de “águila” en 1968. Al igual que el discurso puede articular nuevas realidades, algunas sólo serán posibles dentro del discurso que las creó, como sucederá con su “Museo de Arte Moderno: Departamento de las Águilas”, que cobrará sentido completo dentro de su propia definición (Borja-Villel, 2010: 23).

RESONANCIA E INTERFERENCIA EN LA ASOCIACIÓN VISUAL COMO METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

“La reciente integración del arte en un contexto académico requiere de un discurso híbrido”, a expensas de desarrollarse en diferentes marcos de actuación que vayan “desde las formas de ‘conocimiento’ estéticas, multi-sensoriales, asociativas, afectivas, espaciales y visuales hasta las más discursivas, analíticas y contextuales” (Roes & Pint, 2017). Con este proceder es cómo, según Roes & Pint, abordamos nuestra relación con el entorno y, simultáneamente, distinguimos la investigación artística de lo que tradicionalmente se ha entendido por obra de arte y también de otras formas de investigación más convencionales (2017). En una entrevista, Nicolas Bourriaud expuso cómo las expresiones artísticas que más le interesan son “aquellas que se presentan como encadenamientos, como constelaciones, como archipiélagos de pensamiento” que, a su vez, correspondían a elementos distantes, en ocasiones, en el espacio tiempo (2013). La razón por la que Bourriaud elige este tipo de práctica frente a otras está basada en lo que tienen en común, precisamente, un archipiélago y una constelación en relación a su proceso de creación: “son dos formas que no existen, hay que identificarlas como tales” (2013). Por ello, esta Tesis está plenamente enfocada en la construcción de conocimiento partiendo de un concepto de visualidad amplio, que posibilita

la comparación de esquemas visuales tan distantes como la estructura del patrón de ganchillo en un tejido (Fig. 2) en relación a los organismos que presenta una ilustración científica realizada por Ernst Haeckel en 1904 (Fig. 3). A través de esta correlación puede observarse cómo se producen, simultáneamente, la interferencia y la resonancia entre ambas imágenes, que claramente comparten una reciprocidad desde un punto de vista visual. En este sentido, es el contexto y discurso híbrido que proporciona la investigación artística lo que posibilita que esta constelación se haya identificado como tal.

Como introduciría Cortázar en relación al proceso de creación de la imagen caleidoscópica, el autor actúa a la vez como autor y espectador de la misma (1994: 109), por lo que también en el caso de los artistas estaríamos ante una nueva forma de autoría. En ocasiones, incluso, la autoría no existe, es desconocida o bien ausente, al tratarse de una forma ya existente en la naturaleza, tener desconocimiento de la misma –como en ejemplos que provienen de las artes decorativas– o mediar, según el autor, otras variables en el proceso de creación que hacen que no se trate de una autoría como ha sido entendida tradicionalmente: “parece haberme sido dado, no hecho por mí”, como explicó la escritora Virginia Woolf en relación a la imagen caleidoscópica (1985: 72). A este respecto, tanto el estudio de dicha premisa como también los numerosos casos de escritores que refieren directamente al ámbito de lo visual –concretamente a este tipo de imagen–, se están investigando en el desarrollo de esta Tesis, como puede observarse en el caso de los ya citados Julio Cortázar y Virginia Woolf, así como de Jorge Luis Borges o Inger Christensen, entre otros. *A partir de aquí alcanzo lo que podría llamarse una filosofía; en cierta medida es una de mis ideas constantes; que tras el algodón se esconde un patrón, que nosotros –todos los seres humanos– estamos conectados con esto; que el mundo entero es una obra de arte y nosotros somos parte de ella.* (Woolf, 1985: 72)

La perspectiva caleidoscópica se ofrece, por lo tanto, una nueva forma de comprender la realidad. Esto supone una forma de investigación idónea para abarcar la detección de esta tipología de imagen en distintas disciplinas. La resonancia e interferencia dada entre las imágenes pretende demostrar, a su vez, la validación de este tipo de investigación, así como la generación de conocimiento a través de una visualidad activa fundamentada, esencialmente, en lo caleidoscópico.

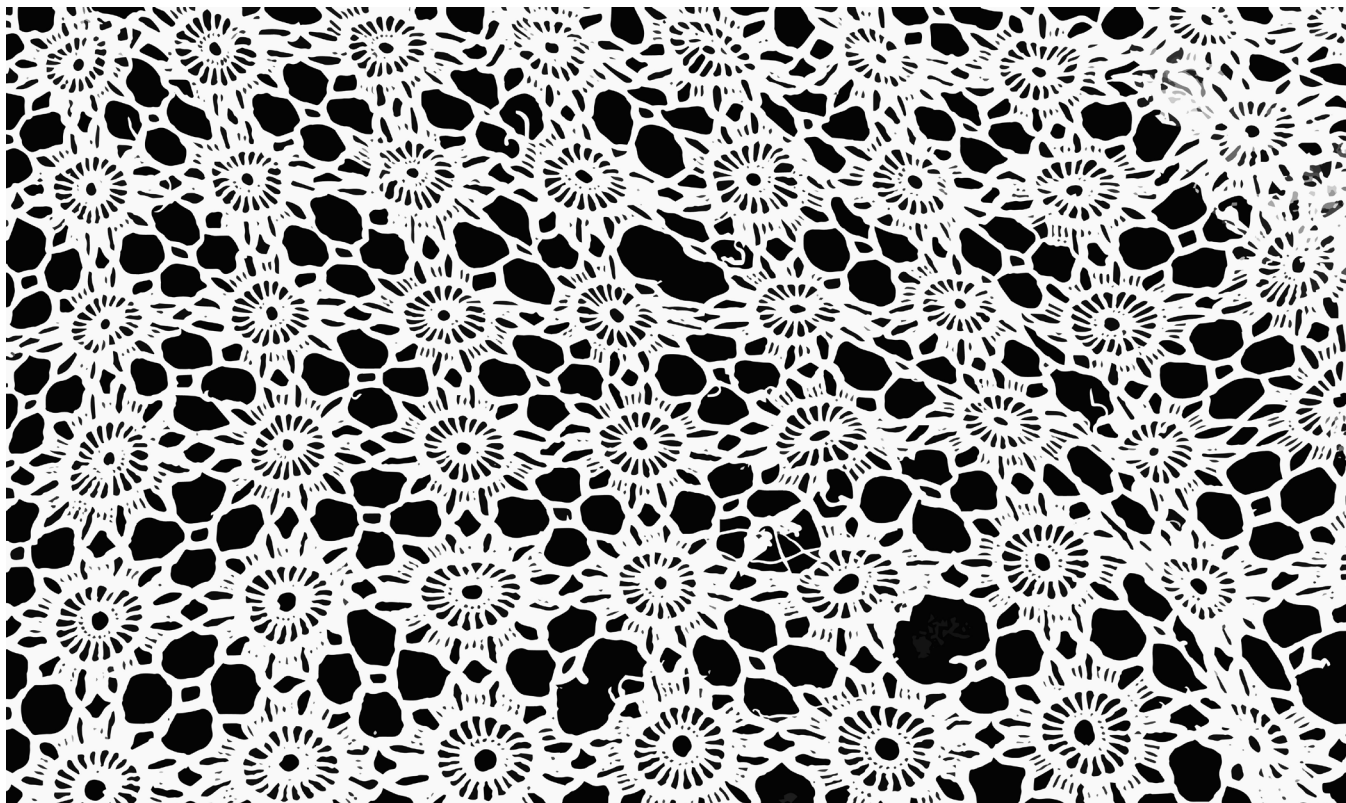
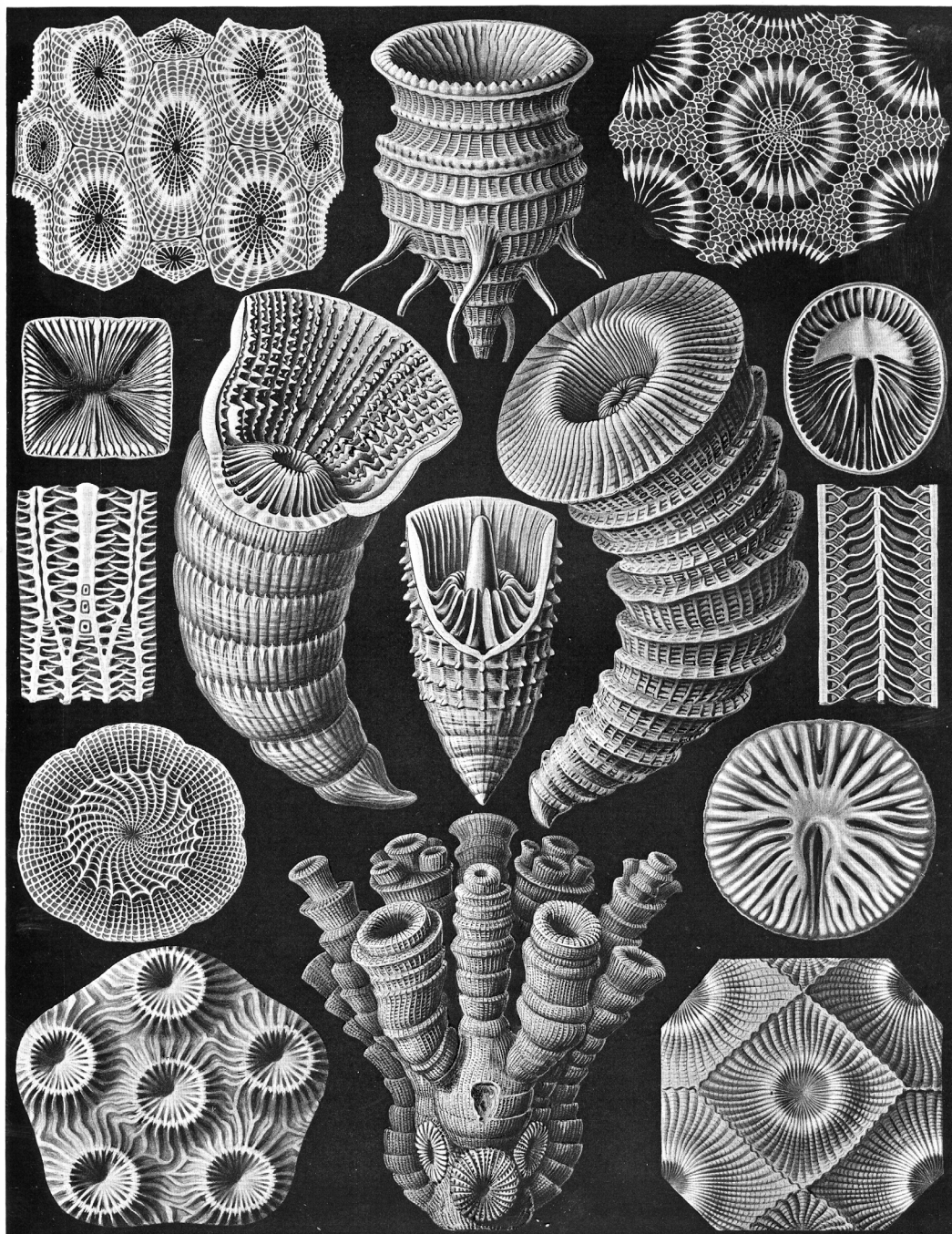


Figura 2. Mari Nieves Vergara, Patrón de tejido. 2017.



Tetracoralla. — Vierstrahlige Sternkorallen.

Figura 3. Ernst Haeckel, Tetracoralla, *Kunstformen der natur*. 1904.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2009), *Signatura rerum. Sobre el método*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ATKINS, Anna (sin fecha), Photographs of British algae: cyanotype impressions, *The New York Public Library*. Recuperado de <https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions/#/?tab=about> [Consulta: 03-03-2018]
- BORJA-VILLEL, Manuel J. (2010), "El museo interpelado" en Manuel J. BORJA-VILLEL, Kaira CABAÑAS & Jorge RIBALTA, *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*. Barcelona: Eixample, pp. 19-39.
- BOURRIAUD, Nicolas (2013), Entrevista a Nicolas Bourriaud, *Vistazos críticos*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cS15uD2VHgc> [Consulta: 03-03-2018]
- CORTÁZAR, Julio (1994), *Rayuela*, Madrid: Cátedra.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MÜSCH, Irmgard (2015), "La colección de ejemplares naturales de Albertus Seba y su inventario de imágenes" en Albertus SEBA, *Gabinete de curiosidades naturales*. Barcelona: Taschen, pp. 6-27.
- ROES, Remco, & PINT, Kris (2017), "The visual essay and the place of artistic research in the humanities", *Palgrave Communications Nature* (3). <http://dx.doi.org/10.1057/s41599-017-0004-5> [Consulta: 03-03-2018]
- WARBURG, Aby (2010), *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal.
- WOOLF, Virginia (1985), *Moments of being*, New York: Harcourt Brace & Company.

CURRÍCULUM VITAE

Mari Nieves Vergara Vázquez.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Málaga, becada el último curso en Malmö University, Suecia. Actualmente desarrolla su Tesis Doctoral en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde cursó el Master en Investigación en Arte y Creación y el Master en Profesorado en Artes Plásticas y Visuales. En 2016 realizó una estancia de investigación Erasmus+ en el Departamento de Arte de la Facultad de Arte, Diseño y Arquitectura en Aalto University (Helsinki, Finlandia), donde colaboró como investigadora y profesora visitante. Como artista visual ha participado en exposiciones colectivas en España y el extranjero.

Contacto: marinievesvergara@gmail.com

